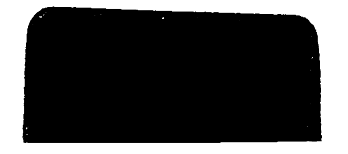

VE RI
TAS



GEORGES LANOË & TRISTAN BRICE

HISTOIRE

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DE

PAYSAGE

(Depuis LE POUSSIN jusqu'à MILLET)

(AVEC DES NOTES ET UN APPENDICE)



PARIS
LIBRAIRIE A. CHARLES
8 — Rue Monsieur-le-Prince — 8

1901

HISTOIRE

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DE

PAYSAGE

HISTOIRE

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DE

PAYSAGE

GEORGES LANOË & TRISTAN BRICE

HISTOIRE

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

DE

PAYSAGE

(Depuis LE POUSSIN jusqu'à MILLET)

(AVEC DES NOTES ET UN APPENDICE)



PARIS
LIBRAIRIE A. CHARLES
8 — Rue Monsieur-le-Prince — 8

—

1901

PRÉFACE

PRÉFACE

Deperthes, dans son Histoire du Paysage [1] *— si courte et si incomplète d'ailleurs — avait fait figurer Téniers, Rembrandt, Philippe de Champaigne, même Jacques Callot. Notre intention, à nous, est de parler ici uniquement des paysagistes qui ont puisé leur inspiration dans la Nature, et c'est pourquoi nous ne comprendrons pas dans cette étude des peintres comme Lauterbourg, Swebach, ni même les frères Le Nain (ceux-là ont pu peindre des paysans, mais ils sont des peintres d'intérieur) qui n'ont donné au paysage, dans leurs œuvres, qu'une place tout à fait secondaire.*

D'autre part, nous n'avons fait figurer dans ce volume que les peintres nés avant 1815 — les seuls qui fassent partie de l'Epoque 1830. Nous comptons, dans un autre ouvrage, étudier la période du second Empire et les paysagistes de la Troisième République (Epoque impressionniste de 1870 à 1900). Mais pour le moment nous ne parlerons ni de Courbet, ni de Daubigny, qui incontestablement appartiennent à l'époque du second Empire, ni de Français dont toute la carrière artistique est de ce temps, et qui, par son art et par sa manière, en est comme le peintre type — cela, quoiqu'il soit presque du même âge que Millet.

Si, par contre, nous étudions Millet et si nous finissons par lui, c'est qu'il a été avant tout un homme de 1830 et qu'on ne peut pas séparer sa biographie de celle de son ami Th. Rousseau.



Bien que notre ouvrage ait la prétention d'exposer une thèse, et bien que notre principale préoccupation ait été portée sur ce point, nous nous sommes ardemment appliqués à fournir nos renseignements avec le plus d'exactitude et à la fois avec le plus de précision possible.

C'est pourquoi, tout en profitant des ouvrages très complets qui existaient pour quelques maîtres, nous sommes toujours remontés aux sources.

(1) Deperthes, *Histoire de l'Art du Paysage, depuis la Renaissance des Beaux-Arts jusqu'au XVIII[e] siècle*, Paris 1822.

Ainsi, pour Le Poussin, nous avons eu recours, non seulement à Félibien, mais aussi à des documents originaux et à la correspondance du maître.

*Pour le Lorrain, nous avons largement puisé dans le beau travail qu'a laissé sur le grand peintre Mme Pattison; mais nous avons consulté en même temps l'*Academia nobilissimæ artis pictoriæ *de Sandrart, et l'ouvrage italien de Baldinucci.*

Pour les maîtres de 1830, nous avons eu les biographies — souvent insuffisantes — les catalogues des ventes, les articles de journaux, leur correspondance, que nous nous sommes attachés à compléter par les renseignements pris auprès des familles. Pour ceux-là, le recul est encore insuffisant; on ne les a pas assez compulsés. D'ailleurs, nous devons nous hâter de dire que des travaux sérieux se préparent qui aideront enfin à les faire connaître.

Quant aux peintres secondaires — ceux que nous considérons comme tels, comme Joseph Vernet, même quand des expositions récentes leur ont donné une importance exagérée — tout en écrivant, comme il était juste, leur biographie plus courte que celle des maîtres, nous avons indiqué la bibliographie.

Et c'est ce que nous avons fait — quand nous l'avons pu — pour les petits paysagistes comme Watelet, Bidault, Dauzat, Aligny, etc... Nous ne nous flattons point de n'en avoir oublié aucun. Dans la biographie de ceux-là, que nous donnons en quelques lignes en suivant l'ordre chronologique, il nous est arrivé de relever — pour Gudin, par exemple, de l'Epoque 1830 — certaines erreurs; d'autres ont pu nous échapper.

En tous cas, nous indiquons toujours nos sources et les ouvrages qui nous ont renseignés. Nous avons tenu à le dire, moins pour constater la difficulté de se procurer des renseignements que pour protester à notre manière contre la façon dont a été écrite, surtout en ces dernières années, l'histoire de l'Art. Si quelques ouvrages ont été faits sérieusement, d'autres, au contraire, ne sont qu'un démarquage malhonnête, où l'on ne cite même pas en note les auteurs que l'on a pillés. Le journalisme a mis à la mode ce procédé, et nous pourrions signaler des listes entières de biographies d'artistes qui ont été faites dans ces conditions.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Certains estiment que la France eut une école nationale de peinture, antérieure à l'enseignement italien du Primatice et à l'Ecole de Fontainebleau. Ils ont cherché des Primitifs français et en ont trouvé de forts remarquables. Cependant nous serions plutôt de ceux qui « croient que » la peinture ne commence en France qu'au jour où Nicolas Poussin, » ayant vu pour la première fois quelques dessins de Raphaël Urbin » et quelques estampes de Marc-Antoine, fut averti de son propre » génie [1]. »

Ce n'est pas que nous n'admettions qu'avant la Renaissance il exista en France une peinture nettement française, originale et nationale. Même nous pouvons regretter jusqu'à un certain point qu'à cette époque l'art de notre pays ait été absorbé en quelque sorte par l'invasion italienne.

Le fait n'en subsiste pas moins, indéniable : en peinture, comme dans tous les arts, l'Italie fut la véritable éducatrice de l'Europe et de la France. Et malgré les tapisseries, les vitraux et les œuvres adorables des imagiers du Moyen-Age, nous sommes forcés de le reconnaître.

Avant Le Poussin, nous trouvons en France trois grands noms : les Clouet, les frères Le Nain, Jacques Callot.

Mais

Les Clouet se sont trop spécialisés dans un genre pour être ceux qui indiquent, pendant des siècles, à toute une nation la voie à suivre.

Les frères Le Nain n'eurent pas d'influence sur les générations suivantes.

Et Jacques Callot, qui fut un fort grand artiste, était le contemporain du Poussin.

Nous ne citons que pour mémoire Martin Fréminet et Simon Vouet qui furent des artistes secondaires, et même Jean Cousin qui leur est supérieur, mais dont il reste peu de chose.

Si Le Poussin n'est pas tout à fait notre premier peintre, du moins il est notre premier grand peintre, en même temps qu'il est, avec Claude Lorrain, notre premier paysagiste.

Ainsi, — et le fait est curieux à constater quand on songe à la longue éclipse que subit le paysage après eux — les deux premiers grands peintres de notre Ecole française furent des paysagistes.

(1) Ch. Blanc, Introduction à l'*Histoire des peintres de l'Ecole française*.

***

Quelques-uns, et parmi ceux-là M. Claretie, considèrent le paysage comme un art inférieur : « Il faut (pour composer un paysage) moins » d'étude, de science, de valeur personnelle à la fois et en quelque » sorte matérielle et intellectuelle que pour composer un tableau » d'histoire, une scène de bataille, ou simplement de mœurs (1). »

Y a-t-il un art inférieur ?

Oui, si l'on appelle œuvre d'art celle qui a simplement un charme artistique, un chapeau de femme par exemple ; mais si nous nous plaçons à ce point de vue, un coiffeur ou un clown sont des artistes.

Non, si l'on considère que le plaisir sensuel qu'elle nous procure ne suffit pas à constituer l'œuvre d'art. A cet égard l'immense toile des *Noces de Cana*, de Véronèze, n'est pas supérieure à la *Joconde*, ni la *Joconde* supérieure aux *Noces de Cana*.

Que le paysage soit vraiment œuvre d'art, cela n'est pas à discuter ; et le rôle qu'il a occupé dans l'art, ne permet pas de le regarder comme inférieur, surtout en 1830.

Supérieur plutôt — s'il y avait des arts supérieurs — quand on considère ce qu'il est devenu alors, non seulement au point de vue de l'extraordinaire éclosion de talents dans ce genre du paysage qu'a vue le XIXe siècle, non seulement parce que, purement décoratif d'abord et confiné dans la beauté statique, il s'est pénétré de la vie des choses et il est entré dans la beauté dynamique, mais surtout parce qu'en 1830 il a été un art profondément et foncièrement religieux.

Déjà plusieurs critiques de 1830 le comprenaient ainsi.

Louis Jourdan, qui fut cependant souvent injuste pour les peintres romantiques de 1830, écrit :

« Il (le paysagiste) a la foi, cette force mystérieuse qui soulève les » montagnes...
» .... Voilà ce qui fait la grandeur et l'incontestable » supériorité de notre Ecole paysagiste. La nature est devenue pour » elle une véritable religion, dont elle comprend et sait traduire les » splendeurs mystérieuses ». (Louis Jourdan : *Les Peintres français*, Salon de 1859 (2).

(1) J. Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains. Vie de Daubigny.*

(2) « Or, je vous le demande, parmi les milliers de peintres qui peignent » des tableaux de sainteté, s'il y en a trois seulement — autant que de femmes » fidèles du temps de Boileau, — animés de cette foi qui inspirait Raphaël » et la pléïade des maîtres illustres ? La plupart peignent des sujets religieux » parce qu'il existe un marché pour ce genre de productions.
.... etc..... etc......................................
....
» De pareils tableaux peuvent n'être pas sans valeur artistique, mais il » leur manque ce qui fait les chefs-d'œuvre, il leur manque le souffle tout » puissant qui soulève les montagnes et donne à l'art cette naïveté, ce magnétisme par lequel les foules sont entraînées. » (Louis Jourdan. — *Les Peintres français*. — Salon de 1859).

Parlant ensuite des paysagistes, Louis Jourdan semble très bien comprendre que le paysage est la seule peinture religieuse possible du XIXe siècle.

» J'ai constaté, dit-il, — et je crois que tous les critiques du Salon ont été

Et quand Dumas, dans son salon de 1859, parle des paysagistes, il trouve toujours sous sa plume ce mot de religion.

« Rousseau. — Aspect plein de vérité, coloration distinguée, impression » rendue avec une âme religieuse devant la nature et devant l'art.

» Cabat. — Cabat apporte dans son art un profond sentiment reli- » gieux. La peinture de Cabat est de la peinture de croyant. »

***

Le sentiment religieux est nécessaire à la vie de l'art : car la foi est de tous les temps ; de tout temps l'homme a éprouvé le besoin d'exprimer sa foi. Il y aura donc toujours une peinture religieuse, l'œuvre d'art étant la prière la plus parfaite que l'homme puisse adresser à la Divinité. Les époques sans foi ne peuvent produire que des imitations ; — non que la peinture doive être religieuse sous peine de n'exister pas ; mais les plus nobles pensées picturales, surtout dans les siècles derniers, furent des pensées religieuses. C'est là le fait que nous tenons à constater.

Ce qui trompe beaucoup de gens, c'est qu'on a pris l'habitude de dénommer *tableaux religieux* les seuls tableaux représentant des scènes inspirées du Christianisme — alors que le sentiment religieux peut apparaître ailleurs qu'en des tableaux d'église, et doit nécessairement se trouver ailleurs si la foi n'est plus dans l'Eglise. Il est certain que la peinture religieuse ne peut être pour nous ce qu'elle était au XVII[e] siècle. La foi, elle-même, est inébranlable ; mais la façon dont on l'exprime change avec les siècles, avec les années, et, dans le même temps, avec les latitudes.

Cela est si vrai que les peintures dites religieuses, faites en ces dernières années et restées encore dans les données des siècles précédents, ont chance — sauf de rares exceptions — de n'exprimer aucun sentiment religieux. Les symbolistes contemporains se sont enfoncés plus

« unanimes sur ce point, — j'ai constaté que nos paysagistes étaient en » grande voie de progrès, tandis que nos peintres de genre, nos peintres » d'histoire, et nos faiseurs de tableaux de sainteté hésitent, cherchent, » déploient plus ou moins de talent, mais ne parviennent pas à émouvoir » le public.

» A quoi cela tient-il ? C'est que le peintre de paysage aime passionnément » la nature et s'inspire d'elle ; placé en face de ce modèle éternellement jeune » et vivant, il le reproduit avec amour, et son œuvre se ressent du sentiment » qui l'anime. » (Louis Jourdan. — Les Peintres français. — Salon de 1859).

Alexandre Dumas dit la même chose, justement dans la critique de ce Salon de 1859, où s'affirmaient si nettement les grands paysagistes de 1830. On voit donc bien comme ils sont religieux, puisque des critiques de grand goût, comme Dumas, et des critiques ordinaires, comme Louis Jourdan, se rencontrent ?

« Le paysage doit être autre chose que la vérité positive qui, se contentant » de voir la nature avec de bons yeux ou d'excellentes lunettes, ne voit que » ce que la nature montre au premier venu ; la nature est comme la femme, » elle a ses mystérieuses beautés qu'elle voile aux regards profanes et qu'elle » cache avec pudeur aux simples photographes ; il faut, pour qu'elle lève le » voile qui la couvre, qu'elle soit convaincue, non seulement de l'amour, » mais encore de la religion de cet amour. Le jour où ce que nous disons » cessera d'être une incontestable vérité, Nadar et Macaire seront de plus » grands peintres que Rousseau et que Daubigny. » (Alexandre Dumas. — *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859.*)

avant encore dans l'erreur en se servant, pour leurs sujets religieux, non seulement des idées des siècles passés, mais aussi de la grammaire des primitifs. Ils ont voulu être naïfs ; mais un naïf de parti-pris n'est qu'un habile : l'intention d'exprimer des pensées d'un autre temps à une époque où l'on ne sent plus ces idées conduit forcément au truquage et au mensonge, surtout quand, pour les rendre, on veut ressusciter des procédés qui sont ceux d'un état d'esprit tout différent. La représentation d'un miracle par le peintre laisse indifférent l'homme actuel, s'il est vraiment chrétien, parce qu'il n'a pas besoin du miracle pour croire à la divinité du Christ — tandis que pour un contemporain de Giotto, c'est le miracle qui faisait comprendre l'Evangile.

La seule peinture religieuse de notre époque ne peut être que la peinture de paysage — parce que c'est en contemplant la Nature éternelle que l'homme se pénètre le mieux de la grandeur de Dieu. « Ne voir, a dit Victor Hugo (1), dans ce que « nous offre un horizon, rien » que des champs, des maisons ou des arbres, c'est rester à la surface ; » tous les aspects des choses sont des pensées de Dieu. »

Et c'est ainsi que le rayon parti du sein de la Divinité reste le même, tandis que les sujets changent suivant les siècles : au XVI[e] siècle le rayon illuminait la tête de la Vierge ; au XIX[e], il éclaire les ciels de Corot.

(1) Victor Hugo. — *Les Misérables.*

LE XVIIe SIÈCLE

AVANT-PROPOS

Les manières, au temps de Louis XIV, sont d'une grande distinction et les relations entre gens de même sorte sont empreintes de courtoisie en même temps que de réelle simplicité. Rien de roide [1] dans l'attitude. Dans les rapports d'affaires qu'ont entre elles la noblesse et la haute bourgeoisie, comme chacun sait rester dans son monde [2], de part et d'autre il y a peu de froissements.

Dans le monarque, une royale dignité ; chez les princes, quelque hauteur, une assurance dans le ton et dans le regard qui peut être désagréable ; des façons polies et aimables dans la petite noblesse et dans la bourgeoisie.

Au moral, ces gens sont d'une sérénité inébranlable ; ils ont des convictions bien établies qui reposent sur des bases solides ; ils se sont enfermés dans des limites que nul n'a l'idée de franchir, et quand ils discutent, leurs discussions ne portent que sur des points de détail, jamais sur le gouvernement : ils sont fiers de leur roi, bien convaincus, comme longtemps encore ils le seront, que le royaume est grand et prospère. La famille est fortement constituée : l'autorité que le roi a sur l'Etat, le père l'a dans sa famille, absolue, indiscutable et indiscutée.

Les débats sont clos sur les questions scientifiques du siècle précédent ; et quant aux questions religieuses, elles sont considérablement simplifiées : le protestantisme n'existe plus, la révocation de l'Edit de Nantes va lui porter le dernier coup. Il y a bien les controverses sur la grâce qui divisent les intellectuels en deux camps ; mais c'est surtout au XVIII[e] siècle que le Jansénisme portera tous ses fruits, lorsque, comme parti, il n'existera plus. Pourtant, il eut dès ce moment des résultats pratiques : son influence força les laïques à lire les textes sacrés, à les compulser et à s'en servir ; puis il entretint dans le clergé catholique une sorte

(1) La roideur est chose militaire. Elle ne date que de la Convention. Napoléon, son armée, son époque, ont de la roideur.

(2) « Dans les monarchies et les Etats despotiques, personne n'aspire » à l'égalité. Cela ne vient même pas dans l'idée. Chacun y tend à la » supériorité. » (Montesquieu. — *Esprit des Lois*. — Livre 5, Chapitre IV).

d'émulation, chaque secte s'efforçant au culte le plus digne et le plus correct; enfin ses polémiques contre les jésuites montrèrent ce que les doctrines de cet ordre avaient de démoralisant.

Ces querelles, qui ne portent pas sur le fond des choses, mais seulement sur les détails, montrent elles-mêmes combien le catholicisme a de vitalité au XVIIe siècle. Le culte consiste moins que de nos jours en pratiques extérieures. La journée du dimanche est sanctifiée réellement : on ne se contente pas, en effet, d'assister à une messe basse ; on va toujours à la grand'messe, aux vêpres souvent (1), on entend un ou deux prêches: et cela est important au point de vue moral, car ces prêches sont bien faits, substantiels au moins, et roulent sur les vérités tirées de la Bible et des Evangiles. Jamais, d'ailleurs, l'éloquence de la chaire n'avait brillé d'un tel éclat. Puis, tout homme d'un certain monde, ayant fait ses classes, a lu la Bible dans le texte latin — cela avec une facilité d'autant plus grande que les études latines sont alors poussées très loin. Enfin le culte de la Vierge n'a pas encore l'importance exagérée qu'il prendra plus tard dans l'église catholique : c'est seulement en 1708, tout à la fin du règne de Louis XIV, que le Saint-Siège ordonnera de célébrer la fête de l'Immaculée-Conception (2).

Ajoutons que le roi, et avec lui les grands seigneurs et les princes de l'église, apportèrent toujours aux arts une protection effective et efficace. Il est facile de comprendre que le catholicisme, capable d'inspirer des orateurs comme Bossuet et des poètes comme Racine, ait eu à ce moment assez de force pour inspirer aussi les artistes français.

Il y a donc au XVIIe siècle une peinture religieuse, au sens propre du mot. Cette peinture représente les caractères de l'époque,

(1) C'est sous Louis XVI seulement que le peuple de Paris commença à ne plus aller aux vêpres. « Le peuple va encore à la messe, mais il commence » à se passer des vêpres, que le beau monde appelle : l'Opéra des gueux. » (Mercier : *Tableau de Paris*).

(2) Naturellement, lorsque nous parlons de religion, il ne s'agit que de celle des classes aisées et instruites. Il y a deux religions sous Louis XIV, comme il y a deux peuples ; et la religion des campagnes n'est encore qu'un paganisme grossier. Les vilains savent quelques litanies, et ils adorent les trois ou quatre saints de leur village. Le paradis est peuplé pour eux d'innombrables fantoches bienfaisants, dont certains sont dans l'armée céleste de simples caporaux au pouvoir très restreint et aux attributions toutes spéciales : tel ce saint qui avait la propriété de faire sécher le linge. D'ailleurs, la foi est admirable : « Telle municipalité de Provence dépense vingt-quatre sous » en 1662 pour aller demander à Arles à son archevêque la permission » d'exorciser les chenilles et autres insectes qui gâtent les chênes blancs... » Une commune sollicite encore en 1737 un exorcisme contre les poux qui » mangent les millets; une autre obtient pouvoir, moyennant douze sous, » d'excommunier les bestiaux qui mangent les légumes. » (Vicomte G. d'Avenel: *La Propriété foncière de Philippe-Auguste à Napoléon*).

En Bretagne, on retrouve encore de nos jours des superstitions analogues : à Rochefort-en-Terre (Morbihan), une vierge du pays, Notre-Dame-de-la-Tranchée, a la propriété de faire tomber de la pluie dans les mois de sécheresse.

profondément chrétienne et catholique, mais aussi raisonneuse et littéraire. Avec des légendes tirées des livres saints, des accessoires empruntés à la mythologie grecque, le *nud* sobrement employé, les artistes d'alors composent des symboles laborieux, qui sont, en quelque sorte à la peinture religieuse ce qu'a été pour l'architecture gothique le « flamboyant. »

Une décadence peut-être, mais une décadence sûre du métier, faite d'œuvres claires, limpides, d'un superbe ordonnancement, et bien religieuses, puisqu'on y sent la foi.

Dans ce genre, Le Poussin est un des grands peintres religieux de son temps. Comme sa foi est encore dans l'église, il met plus de sentiment religieux dans ses sujets tirés du christianisme que dans ses tableaux de paysage, où il est surtout attiré par le côté décoratif.

LE POUSSIN (1594-1665)

I

Nicolas Poussin naquit aux Andelys, en Normandie, en juin 1594 (1). Ceux qui l'ont connu disent qu'il était de noble famille (sa mère était une demoiselle de Loisemont), mais qu'il avait peu de bien (2). Son instruction fut, paraît-il, assez négligée ; cependant, il la complèta plus tard ; et il passait, vers la fin de sa vie, pour un homme, non seulement très savant en son art, mais fort curieux de littérature, d'histoire et de philosophie. Dès son enfance, il avait montré un goût très vif pour le dessin, mais sa vocation fut longtemps contrariée par sa famille ; cependant, il vint à Paris : il avait alors dix-huit ans. Au bout de quelques mois, la misère, une nourriture insuffisante, l'excès de travail, le firent tomber malade ; il fut forcé de rentrer chez son père où il mit un an à se rétablir. A peine guéri, il repartit pour Paris.

Rome attirait alors tous les peintres ; ceux qui revenaient d'Italie racontaient aux jeunes les merveilles de la Ville éternelle, les palais et les ruines de l'antiquité, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël. Là était la grande école, l'école nécessaire. Puis, à un autre point de vue, Rome était (elle resta pendant plus de trois cents ans) le seul marché des œuvres d'art. On y avait la vie facile. Chaque pays y avait son auberge, une sorte de petit cercle où les artistes de même race, de mêmes goûts, de même tendance artistique, se rencontraient. Causeries, beuveries, histoires d'amour et duels. Le Poussin, qui ne connaissait Rome que par quelques œuvres de ses principaux génies, des copies et des gravures, voyait en elle la terre sacrée du grand art ; et son but unique à cette époque était de ramasser assez d'argent pour aller en Italie.

Deux fois il tenta le voyage, long et pénible alors, et même dangereux, à cause des brigands dont les frontières étaient infestées ; deux fois, il fut forcé d'y renoncer. Félibien ne dit pas pour quelle raison. La troisième fois, enfin, il atteignit Rome. C'était au printemps de 1624 (3). Il y retrouva le poète Marini (4), avec qui il avait

(1) C'est le seul renseignement que donne Félibien, contemporain et ami du Poussin. Cette date de juin 1594 nous semble donc avoir quelque chance d'exactitude. Plusieurs auteurs donnent d'autres dates.

(2) Félibien. — *Entretien sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres.*

(3) Félibien.

(4) Marini ou Marino (Jiambattista), poète italien, né à Naples en 1569, mort en 1625 : auteur d'un poème héroïque, *Adonis*, de sonnets et de poésies licencieuses.

été très lié, à Paris. Marini lui avait rendu quelques services d'argent ; mais surtout il l'avait aidé à compléter son instruction, lui donnant le désir de connaître l'antiquité et lui remettant en mémoire les fables mythologiques que tout peintre de ce temps-là était forcé de posséder à fond. En Italie, il pouvait lui être d'un grand secours par ses nombreuses relations ; il n'eût que le temps de recommander son ami à Marcello Sacchetti, qui l'introduisit près du cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII (1). Lui-même se retirait à Naples : il y mourut presque aussitôt.

Le Poussin ne profita guère de la protection du cardinal, du moins pendant les premières années de son séjour. Il connut la gêne. Mais, cette fois, ce ne fut que la gêne, non plus la misère comme à Paris : dans ce monde des artistes de Rome, un peu bohême, l'amitié et la camaraderie rendaient la vie facile ; puis, il vendait ses tableaux — à un prix ridicule ; enfin, il les vendait. Et quelle joie de vivre dans cette campagne romaine qu'il aimait tant, au milieu des chefs-d'œuvre des ancêtres ! Ce moment difficile fut, pour Le Poussin, une des meilleures périodes de sa vie.

Il travaillait avec acharnement, évitant les compagnies autant que possible et se dérobant à ses amis pour se retirer seul dans les vignes et dans les endroits les plus écartés de Rome, où il pouvait en toute liberté considérer quelques statues antiques et observer les plus beaux effets de la nature. « Dans ses promenades solitaires, » il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait, » propres, soit pour le paysage, comme des terrasses (2), des arbres, » ou quelques beaux accidents de lumière, soit pour des compo- » sitions d'histoire, comme quelques belles dispositions de figures, » quelques accommodements d'habits ou d'autres ornements parti- » culiers, dont ensuite il savait faire un si bon choix et un si bon » usage... » (3) Tous les jours étaient pour lui des jours d'étude et » tous les moments qu'il employait à peindre ou à dessiner lui » tenaient lieu de divertissement. Il étudiait en quelque lieu qu'il » fût. Lorsqu'il marchait par les rues, il observait toutes les » actions des personnes qu'il voyait, et s'il en découvrait quelques- » unes extraordinaires, il en faisait des notes dans un livre qu'il » portait exprès sur lui (4). Quand il s'inspirait de l'antique, il ne » copiait jamais, regardant les chefs-d'œuvre, s'en remplissant les

(1) Félibien.

(2) Dans l'ancienne langue du paysage, on appelle *terrasses*, les chemins, les divers portions de terre..., etc., formant décoration dans les premiers et seconds plans. Ce mot était encore employé au commencement du siècle dans l'art des fortifications. (Voir Le Carpentier. – *Essai sur le paysage.* — Paris 1817.

(3) Félibien.

(4) Félibien.

» yeux, disant souvent que c'est en observant les choses qu'un » peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier [1]. »

Le Poussin se maria en 1630 [2]. Il épousa une italienne, la sœur du peintre Gaspard Dughet [3], qui l'avait soigné pendant une maladie qu'il eut peu après son arrivée à Rome. C'était une bonne femme, excellente ménagère, dont les contemporains ne font guère mention. Le ménage n'eut pas d'enfant.

Cependant la réputation du peintre augmentait rapidement, non seulement en Italie, mais en France. L'aisance était venue; le cardinal Barberini, de retour de sa légation, pouvait enfin le protéger sérieusement. La cour de France, fort désireuse de s'attacher les meilleurs artistes pour la décoration des demeures royales, chargea M. de Noyers [4] d'entrer en pourparlers avec lui. Le Poussin hésita longtemps et ne se décida enfin à partir, vers l'année 1640, qu'après avoir reçu une lettre du roi Louis XIII, qui le nommait son peintre ordinaire [5].

Le roi le reçut avec beaucoup de bonne grâce et d'affabilité [6], confirma tout de suite sa nomination de premier peintre ordinaire aux appointements de trois mille livres [7], et voulut qu'il fût logé aux Tuileries. « La maison avait neuf pièces en trois étages, avec » une dépendance comprenant une cuisine, la loge du portier, une » écurie et une serre pour l'hiver. Il avait la jouissance d'un beau » grand jardin rempli d'arbres à fruits. Le premier étage était » *meublé noblement* [8]. » Il trouva dans la cave du bois en quantité » et un tonneau de bon vin « vieux de deux ans [9] ». Dès qu'il fut installé, le roi lui fit porter « dans une bourse de velours, deux mille » écus en or » mille pour ses gages et mille pour son voyage [10]. »

Heureux d'abord de cet accueil, Le Poussin s'était mis avec ardeur aux travaux qui lui étaient confiés. Le plus important était la décoration de la Grande Galerie du Louvre.

(1) Félibien.

(2) Registre des mariages de la paroisse Saint-Laurent de Lucina, folio 173, le 9 août 1638 : Nicolas, fils de Jean Poussin, français, domicilié actuellement en la paroisse « du Peuple » a épousé Anne-Marie, fille de Jacques d'Ughet, demoiselle romaine.

(3) Les Dughet étaient d'origine française, mais naturalisés italiens.

(4) François Sublet de Noyers, baron de Dangu, Ministre et Secrétaire d'Etat du département de la Guerre, Surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures, prit une part importante à l'administration du cardinal de Richelieu, surtout pendant les dernières années. Il mourut en 1645.

(5) Voir la lettre du roi, Appendice A.

(6) Lettre du 6 janvier 1641, en italien, de Poussin à Mgr Carolo Antonio del Pozzo, archevêque de Pise.

(7) Brevet du 20 mars 1641.

(8) Lettre du 6 janvier 1641.

(9) Lettre du 6 janvier 1641.

(10) Lettre du 6 janvier 1641.

En 1641 déjà, comme aujourd'hui, on avait l'habitude en France, au lieu de confier à un grand artiste la direction d'un ouvrage dont il aurait en même temps la responsabilité, de faire exécuter par plusieurs peintres des décorations différentes, sans même leur ménager avec l'architecte les entretiens nécessaires. Au bout de quelques jours, le chantier de la Galerie du Louvre fut en pleine anarchie: Le Poussin se plaignait de l'architecte Le Mercier, trouvait que les bordures et décorations, trop importantes, écrasaient ses peintures. Puis ce furent des querelles avec Vouët et les autres peintres chargés de la décoration. Ceux-là étaient férocement jaloux du peintre qui, depuis dix-sept ans, avait quitté la France pour travailler à la solde de l'Italie et à son retour était mieux considéré qu'eux-mêmes. Beaucoup lui en voulaient pour la jolie maison que lui avait donnée le roi, dans le jardin des Tuileries [1].

Le Poussin, homme d'intérieur, qui aimait à peindre pour peindre [2], n'était pas habitué à ces tracasseries. D'autres choses encore l'agaçaient : « Je suis, écrivait il en italien au commandeur » del Pozzo (lettre du 4 avril 1642), employé continuellement à des » bagatelles, comme dessins de frontispices de livres, ou projets » d'ornements pour des cabinets, des cheminées, des couvertures » de livres et autres niaiseries. » Il se mit à regretter l'Italie, sa maison de Rome, ses promenades dans les vignes sous le soleil [3]. Sous prétexte d'aller chercher sa femme, il partit pour Rome (fin septembre 1642) et ne revint plus.

Avant son départ il avait écrit à M. de Noyers, son protecteur, une lettre où se montre bien son caractère noble et grave. Il sentait, disait-il en finissant, « ce qu'il était capable de faire, sans s'en pré- » valoir ni rechercher la faveur, mais pour rendre témoignage à la » vérité, et ne tomber jamais dans la flatterie, qui sont trop opposées » pour se rencontrer ensemble. »

Le Poussin arriva à Rome le 5 novembre 1642. Tranquille dans sa petite maison et désormais à l'abri du besoin, il y finit sa vie, tout à son œuvre, travaillant sans hâte, en grand artiste libre et fort [4]. En 1644, comme on le pressait de revenir en France, il répondit : « qu'il n'irait jamais à Paris pour y avoir l'emploi » d'un simple particulier, quand on lui couvrirait d'or tous ses » ouvrages [5]. »

Son dernier grand tableau de figures fut celui de la *Samaritaine*

(1) Sa maison lui fut retirée le 8 novembre 1644.

(2) Il demande toujours un prix très modeste de ses tableaux.

(3) Voir sa correspondance en italien. avec del Pozzo.

(4) Il ne se pressait jamais malgré les commandes. (Correspondance avec M. de Chantelou).

(5) Lettre du 26 juin 1844.

qu'il peignit pour M. de Chantelou, en 1662 (1). Il était vieux, très fatigué, et atteint d'une sorte de paralysie dans les bras et dans les mains qui l'empêchait même d'écrire. Il acheva pourtant à cette époque ses quatre beaux paysages qui représentent les Saisons d'après des épisodes tirés de l'Ecriture sainte (2). Il avait perdu sa femme en 1664 (3), et lui-même sentait sa fin venir. « Il y a quelque » temps que j'ai abandonné les pinceaux, écrivait-il à Félibien en » janvier 1665, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. » J'y touche du corps. C'est fait de moi. » Il mourut le 19 novembre 1665 (4), étant âgé de soixante-et-onze ans et cinq mois (5). Son corps fut porté le lendemain matin dans l'église Saint-Laurent in Lucina, sa paroisse. Tous les peintres de l'Académie de Saint-Luc et les amateurs des beaux-arts assistèrent au service funéraire, montrant par leur douleur la grandeur de la perte qu'on venait de faire (6).

Par son testament, qu'il avait rédigé deux mois avant de mourir, Le Poussin défendait qu'il y eût aucune cérémonie à son enterrement. Il laissait sa fortune (cinquante mille livres environ) à sa famille et à celle de sa femme (7).

II

Nicolas Poussin était un homme de haute taille, les yeux bruns, les cheveux noirs, « le teint olivâtre » (8), bronzé encore par ses promenades dans la campagne romaine. Il s'habillait simplement,

(1) Félibien, *Entretiens*.... En envoyant le tableau, il écrivait qu'« il touchait à la fin du bout du doigt. »

(2) *Le Printemps*: Adam et Eve dans le Paradis terrestre. — *L'Ete* : Ruth et Booz. — *L'Automne* : Les deux Israélites qui reviennent de la terre de Chanaan, rapportant une grappe de raisin prodigieuse. — *L'Hiver* : Le Déluge.

(3) Registre des décès de la paroisse Saint-Laurent in Lucina, folio 16, octobre 1664. Acte de décès de dame Anne-Marie, fille du sieur Jacques d'Ughet, romaine, âgée de 52 ans, femme du sieur Nicolas Poussin.

(4) Félibien, *Entretiens*.....

(5) Acte de décès de Nicolas Poussin : « Cejourd'hui 19 novembre 1665, le sieur Nicolas, fils de Jean Posino, autrement dit Poussin, du diocèse d'Andelys, en Normandie, mari de dame Anne-Marie d'Ughet, romaine, est décédé à l'âge de soixante-douze ans, dans la circonscription de la paroisse Saint-Laurent in Lucina, et dans la maison qu'il habitait, sise rue Pauline, et ce, après avoir reçu les saints sacrements, avec recommandation de son âme, et il a été inhumé dans la susdite église. »

(6) Félibien.

(7) Felibien. — Sa fortune aurait pu être beaucoup plus considérable, mais il fut toujours d'un admirable désintéressement. Sa femme ne lui avait rien apporté en dot.

(8) Félibien. — Maria Graham, dans sa *Vie de Nicolas Poussin*, dit qu'il avait les yeux bleus.
Quels portraits avait-elle vus de lui ?

sans recherche [1], et portait souvent le grand manteau Louis XIII qu'il a dans son portrait du Louvre. La dignité est le caractère saillant de cette physionomie, et c'est l'air de dignité qui frappe d'abord dans son portrait peint par lui-même. Son grand nez, son front large, sa bouche un peu pincée sembleraient indiquer un homme qui s'estime très haut. Cependant Le Poussin fut un modeste : il savait sa valeur et avait l'orgueil de son art, mais sans aucune vanité. M. de Chantelou lui ayant demandé, quelque temps après son retour à Rome, de lui faire un tableau du *Ravissement de saint Paul,* pour accompagner un petit tableau de Raphaël, qu'il avait acheté en passant à Boulogne, il lui écrivait : « qu'il craignait » que sa main tremblante ne lui manquât en un ouvrage qui devait » accompagner celui de Raphaël, qu'il aurait de la peine à se » résoudre à y travailler, s'il ne lui promettait que son tableau ne » servirait pas de couverture à celui de Raphaël, ou du moins qu'il » ne les ferait jamais paraître l'un auprès de l'autre, croyant que » l'affection qu'il avait pour lui était assez grande pour ne permettre » pas qu'il reçut un affront. » (Lettre en français du 2 juillet 1643)[2]. Du reste, il n'aimait pas les grandeurs et méprisait l'argent. Sous ce rapport, son désintéressement est admirable : souvent il renvoyait la moitié de l'argent qu'on lui donnait pour un tableau [3]. Il n'eût jamais envie de rechercher ses titres de noblesse ; et il se moquait de Fouquières, le peintre de paysages qui, récemment anobli, ne travaillait plus que l'épée au côté. Sa femme et lui vécurent toujours en bonne harmonie, comme des bourgeois, sans aucun faste, et même sans valets [4]; (il eut toute sa vie horreur des domestiques). « Il n'envisagea pas une grande fortune, dit Félibien, et ne » pensa jamais à s'élever au-dessus de sa condition ». Avec les personnes de grande qualité, il était fort à son aise, et parlait à tout le monde avec liberté, avec bonne grâce, sans honte ni faiblesse, ne cherchant jamais à flatter les gens, détestant lui-même la flatterie, d'ailleurs extrêmement prudent en ses actions, retenu et discret dans ses paroles, et « ne s'ouvrant qu'à ses amis particuliers [5]. »

Il eut peu d'amis, mais il les garda toute sa vie : « Je ne suis » point un homme léger, écrit-il quelque part, ni changeant d'affec-

(1) Voir ses portraits.

(2) Il lui répète encore le 2 décembre 1643 « qu'il le supplie, tant pour évi- » ter la calomnie que la honte qu'il aurait qu'on vît son tableau en parangon » de celui de Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le » ruiner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté. »

(3) On lui fit porter cent écus pour son tableau de *Saint Paul.* Il n'en prit que cinquante, et l'on sait, ajoute Félibien, que pour tous les autres tableaux qu'il a faits, il en a usé de même.

(4) Félibien.

(5) Félibien.

» tions ; quand je les ai mises en un sujet, c'est pour toujours. » (Lettre du 24 novembre 1647) [1].

Dans sa vie, Le Poussin fut un homme religieux sans vaine pratique, ou plutôt sans aucune ostentation. Ch. Blanc dit de lui qu'il n'est pas religieux dans sa peinture religieuse [2] : « La Vierge n'est » dans ses tableaux qu'une mère, et plus d'une fois, dans les saintes » familles, Le Poussin donne une couleur ironique à la robe du » charpentier. »

Pour ce qui est de la « couleur ironique », ne semble-t-il pas, au premier abord, qu'il y ait une contradiction étrange entre cette intention d'ironie et tout ce que nous savons du Poussin, de sa vie, de son caractère grave et digne ? Il y a, dans l'esprit français, un mélange de latin et de gaulois; dans Le Poussin il y a surtout du latin, très peu du gaulois. En général, il n'aime guère la plaisanterie [3], à plus forte raison quand elle s'attaque aux choses qu'il respecte par dessus tout, l'Antiquité ou la Religion. Scarron l'horripile : « J'ai reçu du maître de poste de France, » écrit-il à M. de Chantelou (lettre du 4 février 1847), un livre ridi- » cule des facéties de M. Scarron, sans lettre et sans savoir qui me » l'envoie. J'ai parcouru ce livre une seule fois, et c'est pour tou- » jours. Vous trouverez bon que je ne vous exprime pas tout le » dégoût que j'ai pour de pareils ouvrages [4]. » Il est peu vraisemblable qu'un tel homme ait eu la pensée que lui prête M. Blanc.

Nous connaissons l'homme ; voyons le peintre — tout idéaliste et classique, à ce point que jamais il ne comprit le Caravage : il

(1) L'une de ses dernières lettres à M. de Chantelou, écrite quelque temps avant sa mort, est d'une simplicité touchante : « Souvenez-vous des témoi- » gnages d'amitié que vous m'avez donnés pendant si longtemps et dans tant » d'occasions, et veuillez me les continuer jusqu'à ma fin, à laquelle je touche » du bout du doigt. »

(2) Ch. Blanc : Le Poussin (*Ecole Française*, tome Ier).

(3) On ne peut considérer comme telle sa plaisanterie sur l'Extrême-Onction, bien innocente et tout ecclésiastique (Lettre à M. de Chantelou, du 19 novembre 1644, en lui envoyant son tableau de l'Extrême-Onction) : « Sans mentir, je me plais beaucoup à penser que vous allez recevoir » l'Extrême-Onction sans être malade, et avant que j'aie attendu les plaintes » que vous commenciez à faire de ne pas voir arriver ce Sacrement au moment » où je vous l'avais promis. Vous le recevrez, non pas d'un prêtre, mais » du messager de Lyon, comme par deux fois consécutives je vous l'ai » écrit. »

(4) L'année suivante il écrit à M. de Chantelou (Lettre du 12 janvier 1648) : « J'avais déjà écrit à M. Scarron, en réponse à la lettre que j'avais reçue de » lui avec son *Typhon burlesque* ; mais celle que je viens de recevoir avec » la vôtre me met en une nouvelle peine. Je voudrais bien que l'envie qui lui » est venue lui fût passée et qu'il ne goûtât pas plus ma peinture que je ne » goûte son burlesque.... Ce qui me fâche davantage, c'est qu'il me menace » d'un sien Virgile travesti et d'une épître qu'il m'a destinée dans le premier » livre qu'il imprimera. Il prétend me faire rire d'aussi bon cœur qu'il rit » lui-même, tout estropié qu'il est ; mais au contraire je suis prêt à pleurer » quand je pense qu'un nouvel Erostrate se trouve dans notre pays. » — Scarron, qui avait fait un peu de peinture dans sa jeunesse, avait connu Poussin en Italie, du temps de son premier voyage.

disait de lui « qu'il était venu au monde pour détruire la peinture [1]. »

Comment conçoit-il la peinture religieuse?

« Etant assuré, écrit-il à M. de Noyers [2], que, comme quelquefois » les muettes images appendues à un temple par les hommes ne » sont pas moins agréables à Dieu que les psaumes éloquents chantés » par les prêtres, ainsi, je l'espère, votre bénignité trouvera aussi » agréables mes tacites images comme lui sont les facondes louanges » de qui les sait faire. » Pour lui un tableau religieux est une prière.

Raphaël voit d'abord des formes qui, peu à peu, s'estompent, se dessinent, se colorent en son cerveau — une femme brune, les yeux pleins de larmes, les bras levés au ciel dans un beau geste de supplication. La forme évoque la pensée : la femme brune devient une Madeleine [3]. Le Poussin est tout différent : pour tous ses tableaux religieux, il part d'abord d'une idée religieuse — qu'on lui donne ou qu'il a trouvée lui-même ; et il médite cette idée, il la mûrit, il lui cherche une forme picturale : « J'ai trouvé la pensée du Ravissement de saint Paul, et, la semaine prochaine, je l'ébaucherai. » (Lettre à M. de Chantelou, du 25 août 1643). Ailleurs, parlant d'une Madone qu'il doit faire : « Je la commencerai cet hiver, Dieu » aidant, et je n'y mettrai point la main que premièrement je n'y » aie bien pensé, car j'y veux employer tout mon talent. » (A M. de Chantelou, lettre du 16 août 1648) [4]. A propos d'une autre Madone : « La pensée en est arrêtée, c'est le principal » (A M. de Chantelou, lettre du 11 mai 1653). Dans ses lettres, tandis qu'il parle à peine de ses paysages, il prend, s'il s'agit de ses tableaux religieux, un ton grave et recueilli : « Ce serait me faire tort si vous ne croyiez » pas que j'ai en singulière recommandation les sacrements que » vous m'avez demandés. J'en ai fait mon objet capital, et ce sera là » que je mettrai toute mon étude et toutes les forces de mon talent, » tel qu'il est [5]. » Il est d'ailleurs, pour ces sortes de tableaux, d'un soin et d'une attention extraordinaires, n'y travaillant qu'une heure ou deux par jour [6]. Il n'a jamais voulu les considérer comme un travail de commande. S'il a quelque indisposition, il s'amuse à d'autres besognes plutôt que de se mettre à un sujet religieux, étant

(1) Félibien.

(2) Lettre du 10 avril 1641.

(3) Ingres pense de cette façon.

(4) C'est dans cette lettre que donnant son opinion sur Mignard, il dit qu'il le trouve « froid, fardé, sans force ni vigueur dans le portrait. »

(5) Lettre du 8 avril 1644.

(6) « Je veux que vous sachiez l'état où est votre tableau de *la Confirmation*... J'ai repris ce tableau, il y a quelque temps, et tous les jours j'y » travaille un peu, de sorte que je crois l'avoir fini à la fin de ce mois. » Lettre à M. de Chantelou, du 11 septembre 1644).

mal disposé ; il écrit à M. de Chantelou, au sujet du tableau de la Confirmation : « J'ai mieux aimé interrompre le travail commencé » et vous faire attendre davantage que d'y employer par intervalle » les forces épuisées d'un esprit languide. »

Il est donc bien, quoi qu'en dise Ch. Blanc, un peintre religieux dans toute l'acception du mot. Son œuvre, même regardée superficiellement, pourrait suffire à le prouver. Sa correspondance, sa vie, son caractère, le ton dont il parle de ses tableaux, la façon dont il les conçoit, nous mettent à même de mieux comprendre l'œuvre, sans y rien ajouter.

III

Comme paysagiste, Le Poussin nous apparaît sous un tout autre jour : son point de vue n'est plus le même, et ce qu'il cherche avant tout dans le paysage, c'est le côté décoratif.

Il y a de l'italien dans le Poussin, et l'on ne saurait s'en étonner quand on songe qu'il passa plus de la moitié de sa vie en Italie. Même, quoiqu'il soit né en Normandie, l'Italie est sa patrie véritable. Bien qu'il connaisse également les deux langues, sinon au point de vue grammatical, du moins quant au fond, sa correspondance italienne est plus facile, tandis que ses lettres en français sont pleines de tournures italiennes [1]. D'ailleurs, il n'aime guère la France. Ingres a cru qu'il avait gardé sur le cœur ses querelles avec Vouët et les autres peintres chargés avec lui de décorer la grande galerie du Louvre ; mais il était déjà tout italien quand il vint — avec quelle peine et après quelles hésitations — à la Cour de France. En 1638 il écrit à M. de Chantelou « qu'il demeure en » Italie depuis quinze ans, qu'il s'y est marié et qu'il compte bien » y mourir... *Chi sta bene non si muove.* » Et, dès qu'il est installé à Paris, comme il regrette Rome ! Le climat lui déplaît, et il se plaint de ce printemps français si agaçant, si indécis, qui fait toujours trois ou quatre fausses entrées avant de se décider à faire sa grande apparition de gala [2]. Les gens lui déplaisent bien davantage : « Je vous jure que si je demeurais longtemps dans ce pays [3], » il faudrait que je devinsse un véritable *strapazzone* [4], comme ceux » qui y sont. Les études et les bonnes observations sur l'Antiquité

(1) « Je n'ai encore rien commencé pour M. votre frère, mais je le servirai » à la première *rinfrescata* ». (Lettre à M. de Chantelou, du 29 juillet 1646).

« Poilly est sec et dur dans ce qu'il fait, et *senza garba.* » (Lettre du 26 décembre 1655).

(2) Voir appendice B.

(3) Il dit : *dans ce pays*, et non *dans mon pays*.

(4) Intraduisible.

» et autres objets n'y sont connues d'aucune manière, et qui a de » l'inclination à l'étude et à bien faire doit certainement s'en éloi» gner. » (Lettre au commandeur del Pozzo, du 6 septembre 1641). — « Il n'y a rien ici qui mérite qu'on y ait confiance. » (Lettre du 17 janvier 1642). « Rien ne tourmente autant ces gens-ci que d'être » obligés de penser plus d'une fois à la même affaire. » (Lettre du 9 mai 1642). Et quand il parle des peintres français : « Considérez » bien, écrit-il à M. de Chantelou (Lettre du 20 août 1645), qui le » pressait pour son tableau de la Confirmation, que ce ne sont pas » de ces choses que l'on peut faire en sifflant, comme vos peintres » de Paris qui, en se jouant, font des tableaux en vingt-quatre » heures. Il me semble que j'ai fait beaucoup quand j'ai terminé » une tête en un jour, pourvu qu'elle fasse son effet. »

On comprend sans peine qu'une fois revenu à Rome, Le Poussin n'ait plus voulu entendre parler d'un second voyage à Paris. « Je » ne saurais, écrit-il à M de Chantelou (Lettre en français du » 5 octobre 1643), pour quoi que ce fût, penser à retourner en » France. » Il ne témoigna le désir d'y retourner qu'une fois, quand sa maison des Tuileries lui fut retirée (1): « Maintenant que j'avais » envie de revenir cet automne même jouir des douceurs de ma » patrie, là où finalement chacun désire mourir, je me vois enlever » ce qui m'invitait le plus à y retourner. » (Lettre du 18 juin 1645). Ce grand amour soudain pour sa patrie est trop de circonstance pour nous paraître bien sincère ; la vérité, c'est que Poussin aimait déjà l'Italie avant de la connaître, tandis qu'il n'a jamais pu se faire au caractère français.

A Rome, il se tient toujours à l'écart de ce qui est français, brouillé avec les peintres français chargés de travaux pour le compte du Gouvernement, et avec notre ambassadeur. Il ne va pas même, lui peintre ordinaire du roi de France, saluer cet ambassadeur à son arrivée, et celui-ci est obligé de lui rappeler son devoir (2). Dans ses lettres, où il parle politique assez volontiers, d'ailleurs comme un amateur « à couvert dans un petit coin pour voir la comédie à son aise », il juge la politique française dénuée de toute espèce de

(1) Cette jolie maison des Tuileries, avec ses dépendances et son grand jardin, excitait depuis longtemps la jalousie de tous les peintres de la Cour. On fit tout au monde pour l'enlever au Poussin — ce qui, en somme, était assez juste, puisqu'il n'était jamais en France, — et on alla même, à ce qu'il prétend (Lettre à M. Chantelou du 18 juin 1645) jusqu'à fabriquer de fausses lettres qui furent montrées à la reine par la suite, dans lesquelles il affirmait son intention de ne plus jamais revenir en France.

(2) Lettre à M. de Chantelou, du 20 juin 1644. D'ailleurs il est très mal avec cet ambassadeur : « Du reste, je n'ai point d'armes assez fortes pour repousser » les coups de la méchanceté, de l'envie et de la rage de nos Français ; je me » résigne donc à les souffrir et à en prendre patience. » (Lettre à M. de Chantelou, du 26 novembre 1644). La vérité est qu'il se défend très bien, avec une ténacité de procédurier normand.

bon sens : « Nous sommes la moquerie de tout le monde, et on » nous met en parallèle avec les Napolitains, dont nous éprouvons » le sort. » (Lettre à M. de Chantelou du 24 mai 1649).

Ce n'est pas à dire qu'il n'aime pas la France. Il l'appelle souvent « notre pauvre France! » et il la plaint : « Nous avons ici de » bien étranges nouvelles d'Angleterre. Il y a aussi quelques nou- » veautés à Naples. La Pologne est sens dessus dessous... Dieu » veuille, par sa grâce, protéger notre France de ce qui la menace. » (Lettre du 17 janvier 1648). Mais il l'aime en homme qui a vécu longtemps à l'étranger. Le Français qui n'a jamais quitté son pays est souvent allumé d'un faux patriotisme, turbulent et vantard: Le Poussin, d'ailleurs homme grave et pondéré et qu'impatiente notre pétulance, « la furie française », juge les choses froidement, en spectateur qui n'aura plus jamais rien à faire avec son pays — et sévèrement. Notre nervosité, notre suffisance, notre politique brouillonne, le peu d'attention que les Français portaient alors aux choses sérieuses, lui font pitié. Il aimait son pays sans doute, mais sans enthousiasme, par raison et pour ainsi dire par devoir.

De même qu'il écrit dans les deux langues, Le Poussin, surtout dans le paysage, peut peindre en italien et en français. Il peint en italien presque toujours.

A vrai dire, il avait le goût trop *noble*, il était trop de son époque, pour comprendre le paysage français, tel qu'il était alors; tout en lui : son éducation latine, son caractère, ses goûts, sa façon de penser le paysage, s'y opposait. Pour le sentir dans sa beauté sauvage, il fallait être La Fontaine, qui fut le plus grand paysagiste du XVII[e] siècle, parce qu'il aimait la campagne pour elle-même et d'un ardent amour : pour le peindre, il eût fallu être Ruysdaël. On ne peut se faire une idée de ce qu'était la France d'alors qu'en voyageant dans certaines parties de la Bretagne, de l'Auvergne, de la Creuse, où le rocher crève partout le sol ingrat. Un peintre aurait pu marcher toute une journée sans rencontrer âme qui vive, à travers d'admirables paysages, grandioses et sauvages, d'une étonnante variété : aux portes mêmes de Paris, des landes d'une merveilleuse richesse de couleurs; des étangs en grand nombre, des forêts [(1)]; peu de cultures, même dans les riches provinces d'aujourd'hui et pas de chemins entre les villages ; sauf les routes royales, de simples sentiers. Quant aux maisons, ce ne sont pas des maisons blanches et gaies; ce sont « de pauvres huttes de torchis

(1) Les forêts sont encore très belles au XVII[e] siècle, à cause de la difficulté de l'exploitation et des transports. Aussi, le prix du bois est-il extrêmement variable à cette époque (G. d'Avenel : *Histoire économique de la propriété, des salaires, des denrées, etc.., depuis l'an 1200 jusqu'à l'an 1800*).

dont le toit de chaume et de roseaux s'abaisse jusqu'à terre [1]. » Parfois, un paysan à moitié nu tire lui-même avec sa femme et ses enfants, autour de sa cabane, une petite charrue qui égratigne le sol; parfois, quand le soleil rouge se couche, grince dans le lointain l'essieu en bois d'une charrette cahotée dans le sentier, qui rapporte comme furtivement la récolte de la journée...

Allez donc, en un pareil cadre, faire entrer la mythologie! Quelle nymphe se cacherait dans ces forêts? Quel satyre danserait sur ces landes traitresses, semées de louches marais? A de semblables paysages il faut, non des satyres et des nymphes, mais des paysans. Or, ces paysans ne sont pas des hommes! Leur figure, dit Valentin Duval, cadre à merveille avec la pauvreté de leurs cabanes [2]; ils sont couverts de haillons; leur visage pâle, leurs yeux livides et abattus, la nudité et la maigreur de leurs enfants que la faim dessèche remplit le cœur de pitié, mais n'invite guère à les peindre. Le Poussin ne les aurait jamais peints.

Avec la campagne romaine, quel contraste! De belles et grandes lignes, sèches et sévères, de grands arbres décoratifs; sur le rivage, des aperçus de mer bleue encadrés magnifiquement par les rochers et les pins maritimes. Ici, point de masures comme en France; souvent un berger fait sa demeure d'un vieux temple. Partout des souvenirs antiques, un fût de colonne, un chapiteau renversé... Quelques rares buissons de ci de là... Voilà ce qu'il faut à notre grand peintre, à son tempérament d'artiste grave et sobre, amoureux de la beauté noble, amoureux de l'antiquité! Sans doute, l'Italie, à cette époque, ne fut pas épargnée par la famine, et les campagnes, surtout aux frontières des petits états, étaient ravagées soit par les brigands, soit par les soldats qu'on renvoyait sans payer leur solde; mais la misère n'y eut jamais l'aspect hideux qu'elle eut en France. En Italie, un pâtre qui mène un troupeau, une femme puisant de l'eau à la fontaine, un mendiant qui tend la main peuvent être des sujets de tableaux; car le pâtre, la femme, le mendiant ont naturellement le geste noble, le geste qui s'harmonise gracieusement avec les grandes lignes majestueuses du paysage romain. On comprend qu'un pays semblable ait plu tout d'abord au Poussin et qu'il y soit resté toute sa vie.

Et pourtant cet homme qui préféra toujours l'Italie à la France, qui considère l'Italie comme sa patrie véritable et qui se sert plus volontiers de la langue italienne que de la française, qui écrit

(1) A. Rambaud : *Histoire de la Civilisation française... Ch. XXII.*

(2) La misère, moins grande sous Colbert, fut à son comble après le traité de Ryswick. « Les grands chemins de la campagne et des bourgs sont pleins de mendiants que la faim et la nudité chassent de chez eux. » (Vauban : *La dîme royale*).

et qui *peint* en italien, a le cerveau français ; c'est que le cerveau se transforme moins vite et moins aisément que le cœur, et que des générations sont nécessaires pour modifier notre façon de voir et de penser. Le Poussin pense le paysage *en Français*, c'est-à-dire classiquement, avec ordre, logique et méthode, avec cette clarté enfin qui est la qualité la plus distinctive de notre race.

IV

La beauté nous apparaît sous deux formes : statique ou dynamique — la beauté au repos (comme dans la statuaire grecque), la beauté dans le mouvement (comme dans la statuaire moderne et contemporaine). Tous les arts, y compris celui du paysage, se tiennent dans la beauté statique à leurs débuts ; et c'est seulement lorsque celle-ci a donné tout ce qu'elle peut donner, qu'ils finissent par saisir la beauté dynamique.

Malgré quelques essais de certains de nos peintres, Le Poussin, dans l'histoire du paysage français, est presque un primitif (1). Aussi est-il resté, toute sa vie, dans la statique. Il peint presque toujours la nature à l'état de calme : nuages qui s'élèvent majestueux dans un ciel limpide, sans brise qui les pousse ; fumées qui montent sans se mêler dans l'atmosphère. Voyons son *Déluge*. Certes, jamais sujet n'a exigé plus de mouvement : tempêtes effroyables, cataractes, vents furieux déracinant les arbres, poussant l'eau qui roule en torrents... Or, dans le tableau de Poussin, que trouve-t-on? Une admirable composition, une belle couleur générale étendue en grisaille sur tout le tableau... Quant au vent, il a essayé d'en faire, sans y parvenir : son génie ne peut se plier aux abréviations nécessaires. L'éclair qui sillonne la nue dans le fond du tableau suit trop le contour des nuages. Et pas d'eaux d'orage non plus : ses eaux de premier plan sont lourdes, sans vagues, sans un pli à leur surface, et — ce qui est une vraie faute — avec des reflets. Sa cascade, qui est pourtant le centre de la composition, n'est encore qu'une cascade de jardin, sans impétuosité et sans courant.

A cette époque déjà, le paysage, dans la petite république protestante, a donné, avec les ciels, les eaux, les nuages qui passent en courant, de Ruysdaël, avec les merveilleuses éclaircies dans les nuages tordus par l'orage, de Bakhuisen (2), — sinon encore toute sa force dans le mouvement, du moins toute sa beauté. Le Poussin

(1) Dans l'Ecole française seulement. Car les écoles protestantes, pour ce qui est du paysage, sont beaucoup plus avancées : il est évident que Ruysdaël est, à certains égards, aussi mouvementé que Th. Rousseau.

(2) 1631-1709,

est encore loin de tout cela : sans doute l'essai qu'il a fait, tout à la fin de sa vie, d'un paysage mouvementé, est intéressant ; mais ce n'est jamais qu'un essai.

Cependant, ce grand peintre de la beauté statique a été l'un des premiers à comprendre qu'il y avait, en paysage, d'autres éléments de beauté que la ligne seule. D'autre part, le premier parmi les paysagistes, il a eu l'idée d'une philosophie de son art. Peut-être même eût-il fait un livre sur la matière, si la mort ne l'eût enlevé trop tôt. Dans sa lettre à M. de Chambrai, du 7 mars 1665, il donne cette définition de la peinture :

« C'est une imitation faite avec lignes et couleurs, sur une » superficie plane, de tout ce qui se voit sous le soleil ; sa fin est » la délectation. »

Et il ajoute :

« Principes que tout homme capable de raison peut comprendre :
» Il ne se donne point de visible sans lumière.
» Il ne se donne point de visible sans milieu transparent.
» Il ne se donne point de visible sans forme.
» Il ne se donne point de visible sans couleur.
» Il ne se donne point de visible sans distance.
» Il ne se donne point de visible sans instruments. »

Il continue par quelques observations sur la matière à employer, *qui doit être noble*, et sur la composition du tableau.

Tout cela est encore assez confus ; mais les choses essentielles s'y trouvent.

Trois éléments entrent dans la composition d'un tableau : la ligne — Raphaël, — la couleur — Paul Véronèse, — la lumière — Rembrandt. Quelques hommes de génie, d'ailleurs fort rares, sont parvenus à réunir et à combiner dans un chef-d'œuvre les trois éléments, comme Léonard de Vinci dans la Joconde. La plupart du temps, les grands peintres font leurs œuvres maîtresses avec un ou deux éléments. Mais, tandis que la ligne, à elle seule, peut servir à faire un chef d'œuvre (car c'est à l'aide de la ligne que l'on compose, et il n'y a pas d'œuvre d'art sans composition), la couleur seule ou la lumière seule n'y pourraient suffire. Il y aura donc quatre sortes d'œuvres d'art : la première réunit les trois éléments (exemple : la Joconde) ; la seconde se fait avec la ligne seule (un dessin de Raphaël) ; la troisième (Paul Véronèse), avec la ligne et la couleur, et la quatrième (Rembrandt), avec la ligne et la lumière.

Peintre de la beauté statique, en paysage, Le Poussin se sert de la ligne surtout. Sans doute (et pour se rendre compte de cela, il suffit de comparer son feuillage avec celui du Lorrain), sans doute, il fait de la lumière un admirable emploi, mais un emploi discret,

et surtout dans ses fonds, dans ses ciels et dans ses eaux. Quant à la couleur, fort belle, d'ailleurs, dans l'ensemble, elle est monochrome : si son tableau de *Diogène cassant son écuelle* était peint en camaïeu, nous prendrions à le regarder le même plaisir. C'est que le souci des peintres de ce temps ne se portait guère vers la couleur ; Le Poussin, pas plus que les autres, n'eût compris certains tableaux contemporains dont l'intérêt est tout entier dans un effet bizarre de couleur ou de lumière.

Car le règne de la couleur, en paysage, ne commence qu'avec le travail sur nature. Or, l'idée du travail sur nature est toute contemporaine. Léonard de Vinci, à qui Le Poussin s'en rapporte volontiers en fait de technique, n'y songe pas et prévoit à peine le cas où un peintre serait forcé de transporter sa boîte de couleurs pour prendre la nature sur le vif. De notre temps même, Corot, Rousseau, ont fait sur nature beaucoup d'études, mais très peu de tableaux, et c'est Daubigny qui, l'un des premiers, fit ses tableaux, tout entiers, en plein air. Il est vrai que Claude Lorrain a fait quelquefois des études en couleur d'après nature ; mais c'est là un fait isolé, dont Saudrart parle comme d'une curiosité, et il est impossible d'en conclure, comme semble le faire Ch. Blanc, qu'on ait travaillé sur nature au XVII[e] siècle : la difficulté de transporter par la campagne le matériel incommode du peintre d'alors, s'ajoute à toutes les autres raisons pour justifier cette impossibilité [1].

V

Si, dans les sujets religieux, Le Poussin pense *littérairement*, partant d'une idée religieuse qu'ensuite il revêt d'une forme picturale, il pense le paysage en paysagiste, avec des lignes.

Nous l'avons vu aller seul et pensif par la campagne romaine, notant sur un carnet tout ce qu'il voit [2], ici un fonds de paysage, là un groupement pittoresque de maisons, ailleurs, un groupe d'arbres ou un palais artistique. C'est à l'aide de ces croquis que, rentré chez lui, dans son atelier, il composera son tableau — cela non pas sans recommencements ni sans erreurs [3] : il tâtonne, il hésite, il cherche, et peu à peu seulement il découvre quelque

(1) Les traités de peinture des XVII[e] et XVIII[e] siècle (et ils sont nombreux) ne prévoient pas le matériel de campagne. Les peintures sont généralement contenues en des vessies — ce qui n'est commode qu'à l'atelier. Les boîtes sont souvent volumineuses. Quant au chevalet démontable, autant dire qu'il n'existe pas. Parmi ces traités — dont beaucoup sont mauvais, d'ailleurs, on peut lire avec fruit *Les premiers éléments de la peinture pratique*, par J. B. Corneille, peintre de l'Académie royale. Paris 1684.

(2) Félibien.

(3) Voir au Louvre ses essais de composition.

chose qu'il faudra mettre en valeur et présenter sous son aspect décoratif. Son choix fait, il trouvera les détails dans ses croquis : un groupe d'arbres pris dans les faubourgs lui servira peut-être pour son premier plan, tandis qu'il emploiera pour ses lointains des collines dessinées dans quelque voyage à quinze lieues de Rome.

Comme tous les paysagistes de son temps, Le Poussin fait toutes les feuilles [1], quoique — ce qui est beaucoup pour son époque — son feuillé présente une certaine originalité. Aucune de ces abréviations qui sont nécessaires pour arriver à la beauté du mouvement (c'est seulement à l'époque 1830 que l'abréviation apparaît dans le paysage français). Il est évident que peindre toutes les feuilles, c'est commettre une grosse erreur : on ne voit pas toutes les feuilles quand on est en face de la nature; il en résulte que, nous, spectateurs, nous sommes obligés de faire, devant le tableau, l'ouvrage du peintre, l'abréviation, de nous reculer, de cligner de l'œil, de nous mettre en telle posture qu'il convient, ainsi que nous ferions à la campagne. Mais, cette erreur, personne en ce temps-là ne semble l'avoir reconnue, ni soupçonnée.

Le Poussin a suivi la mode du *spectateur*, et mis des personnages dans ses paysages. Mais ses spectateurs, à lui, ne nous gênent pas ; car jamais il ne mêle les deux genres, et, tandis que dans ses tableaux d'histoire, le paysage n'a qu'une importance secondaire, il a bien soin de faire, dans ses paysages, le personnage insignifiant. Que, dans son tableau de *Diogène brisant son écuelle,* il ait mis une bergère gardant une vache à la place du groupe de Diogène, le tableau serait aussi admirable et conserverait toute sa valeur.

Sa façon de peindre indique, d'abord, combien il y a de clarté dans son esprit, combien de méthode dans sa technique. Après avoir dessiné sa toile, il la peint en camaïeu d'un seul ton brun rougeâtre : quand le ton est sec, il y revient pour faire les clairs ; (le ciel a été préparé d'avance en blanc gris). C'est alors qu'il fait le ciel tel qu'il restera, sans retouches par dessus ; puis, sur cette préparation, il peint, en commençant par un bout pour finir par un autre bout sans jamais peindre au milieu de la toile [2].

Sa manière de peindre est grasse et sûre; pour l'époque, c'est même de l'empâtement. Il emploie très peu les glacis, sauf — et encore avec beaucoup de discrétion — dans les eaux pour obtenir des reflets, et dans les ciels empourprés par le lever ou le coucher du soleil. Il eût assez aimé — si cela eût été dans le goût de l'époque —

(1) Il est difficile de distinguer les espèces des arbres dans Le Poussin ; à part le pin et l'olivier, son feuillé est le même pour tous les arbres : il ne voit dans l'arbre que le côté décoratif.

(2) Comme quelqu'un qui ferait une tapisserie sur un canevas donné.

le *faire pittoresque* : ainsi, il emploie — très discrètement — le couteau à palette [1] dans les fonds, pour les coteaux et pour les rochers.

Le Poussin fut un peintre religieux dans la peinture religieuse proprement dite — parce qu'en son temps la foi était encore dans l'église. Dans le paysage, il chercha surtout à saisir le côté décoratif. Sa qualité essentielle, dans l'un et l'autre genre, est la clarté. Et lui-même s'est jugé à ce point de vue, excellemment. « Mes » ouvrages ont eu cette bonne fortune d'être trouvés clairs par ceux « qui les savent goûter comme il faut. » (Lettre à M. de Chantelou, du 23 décembre 1655). Et ailleurs : « Mon naturel me contraint de » chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confu- » sion qui m'est aussi contraire et ennemie comme est la lumière » des obscures ténèbres. » (Lettre du 7 avril 1642).

Sans compter le bon sens et la fierté, qui n'exclut pas la modestie, de l'homme qui parle ainsi de lui-même, ce sont bien là les caractères d'un esprit français, qui ne fut pas, évidemment, notre plus grand paysagiste ni le plus national, mais qui est un des plus clairs génies de notre pays.

Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN (1600-1682)

Claude Gellée [2] naquit en 1600 au petit village de Chamagne, près de Charmes (Vosges). Il était le troisième des cinq enfants mâles de Jean Gellée. A douze ans, il perdit ses parents et fut recueilli par son frère aîné, graveur sur bois à Fribourg [3]. Baldinucci raconte, et la chose est assez vraisemblable, qu'il s'exerça au dessin chez son frère pendant un an. Est-il vrai que ce frère le mit à l'école et, voyant qu'il n'y faisait rien, l'en retira pour lui faire apprendre l'état de pâtissier ? Baldinucci ne parle pas de ce fait ; et Ch. Blanc, qui suit Baldinucci pour sa vie de Claude Lorrain [4], le nie absolument : « Il n'est pas vrai que Claude ait été

(1) Ou ce qui en tenait lieu alors.

(2) *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, d'après des documents inédits, par Mme Pattison, Paris, J. Rouan, éditeur, 1884. Ce bel ouvrage est le seul qui, au point de vue historique, soit réellement documenté. Il reproduit, en appendice, outre une table chronologique de la vie de Cl. Lorrain et de ses œuvres, le testament du grand artiste, l'extrait de l'*Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, de J. Sandrart, et l'extrait, de Baldinucci, qui concernent Cl. Lorrain. (Ces deux ouvrages, surtout celui de Baldinucci, ne se trouvent que dans les grandes bibliothèques).

M. Emile Michel a aussi publié une excellente critique de Cl. Lorrain dans ses *Etudes sur l'Histoire de l'Art* (Hachette).

(3) Baldinucci : *Notizie di professori del disegno*.

(4) Ch. Blanc : *Histoire des peintres de toutes les Ecoles*.

» mis en apprentissage chez un pâtissier, comme l'ont répété tant
» de biographes qui ont négligé de recourir à la source, et il n'est
» pas exact qu'il ait montré dans les premières années de sa jeu-
» nesse cette ineptie dont on s'est plu à faire le contraste de sa
» grandeur. »

Ch. Blanc semble appuyer sa confiance dans le biographe de Claude Gellée sur ce fait que Baldinucci « écrivait sur des notes fournies par les neveux de Claude lui-même[1] ». N'y aurait-il pas là au contraire une raison pour que sa version nous parut suspecte? On sait combien les familles des grands hommes sont portées à *arranger* leur histoire ; nous-mêmes, nous sommes portés à les grandir, nous aimons à trouver leur vie en harmonie avec leur œuvre, comme si nous nous sentions humiliés et confondus de ce qu'un homme sans culture, et à ce point de vue notre inférieur, se soit élevé cependant jusqu'au sommet de l'art et nous domine du haut de son génie. « Baldinucci, comme le dit Mme Pattison[2], qui
» écrivait en 1684, ne paraît pas avoir connu intimement le vieux
» peintre. Il dit seulement que Claude lui avait fait voir son *Livre*
» *de vérité* lors de son séjour à Rome. Il connaissait aussi sa
» famille, ou du moins un de ses neveux, ce Joseph Gellée, étudiant
» en théologie, qui lui fournit un résumé de ce qu'il appelait *les*
» *qualités capitales du talent de son oncle.* » Joachim Sandrart[3] au contraire fut l'ami intime de Claude Lorrain, qui souvent allait avec lui prendre des croquis sur nature dans la campagne romaine; il était son compagnon de travail, et le peintre, en brave homme qu'il était, sans vanité, ne lui a rien caché de ses débuts. Il semble donc que l'on doive plutôt s'en rapporter à ce biographe.

Selon Sandrart, le petit pâtissier, qui avait alors quatorze ans, partit pour Rome avec d'autres cuisiniers et marmitons de son pays. Il lui fut très difficile de s'y caser, car il ne connaissait pas un mot d'italien, et il était fort ignorant en toutes choses (il ne savait ni lire ni écrire). Pourtant il réussit à trouver une place chez le peintre Augustin Tani : il soignait les chevaux, aidait à la cuisine et broyait les couleurs du maître[4]. C'est là qu'il prit les premières notions de l'art et commença la décoration. Sans doute il fut aidé par ces quelques études du dessin qu'il avait faites chez son frère; sans doute, chez Augustin Tani, qui, chargé de travaux par la cour papale, menait grand train et recevait beaucoup de monde, le jeune homme, à force d'entendre des conversations, se dégrossit. Vers 1617,

(1) Ch. Blanc.

(2) Mme Mark Pattison : *Claude Lorrain, sa vie, ses œuvres, etc....*

(3) J. Sandrart, *Academia, etc...... Pars prima, caput. XI: de picturis topographicis, sive campestribus et subsidialibus.* (Appendice C).

(4) J. Sandrart.

il part pour Naples, entre dans l'atelier de Godefroy Walls, peintre allemand établi en Italie, pour étudier la perspective et l'architecture. Comment pouvait-il faire ce voyage? Il est permis de supposer que Tani, bon vivant et généreux, avait pris son élève en amitié, et, voyant qu'il faisait quelques progrès en décoration, l'envoyait chez Walls pour se perfectionner. Claude Lorrain revint à Rome en 1618, et rentra chez Tani, où il travailla, comme élève désormais, probablement jusqu'en 1621.

En 1624 ou 1625, l'envie le prit de revoir la Lorraine. Peut-être il se croyait dès lors assez exercé dans son art pour tenir un rang convenable en son pays. Mais il lui fallut en rabattre. Il était entré chez Claude de Ruet, «rival envieux de Callot», dit Ch. Blanc, qui chargé de travaux, menant grand train, et ne pouvant tout faire par lui-même, avait besoin d'aides intelligents. Le Lorrain aurait désiré apprendre à peindre la figure. Mais, essentiellemeut paysagiste, il était au-dessous de tout sous ce rapport et de Ruet ne fut pas longtemps sans s'en apercevoir; d'ailleurs, les figures, il s'en chargeait lui-même: il employa Claude à faire à la voûte de l'église des Carmes des encadrements d'architecture. Le jeune homme fut désolé: il s'était cru à jamais affranchi de cet exercice en sortant de chez Tani[1]. Aussi, dès qu'il eût fini ses engagements avec de Ruet, s'empressa-t-il de retourner en Italie. Comme Le Poussin, il y demeura jusqu'à sa mort[2].

Sa vie, pendant les années qui suivirent ce retour, est peu connue. Il s'était mis à travailler avec ardeur, aidé sans doute par ses camarades français. Il est probable qu'il eut à lutter, et que la lutte fut pour lui dure et pénible, avant qu'il parvînt à peindre tranquillement le paysage. Sa renommée comme paysagiste ne date guère que de ses décorations chez les Mutti où il fut chargé de peindre sur les parois d'une grande salle quatre beaux paysages. Il avait trente ans. Cet ouvrage fit l'admiration de tout le monde[3]; et à partir de ce moment sa notoriété s'accrut tous les jours. Cependant ce n'est guère que vers quarante ans qu'il arriva à vivre vraiment dans l'aisance.

Claude Lorrain resta toute sa vie célibataire. Il est cependant vraisemblable qu'il eut, lui aussi, son roman; il avait adopté une petite fille, Agnès Gellée, qu'il aima toujours d'une grande tendresse. Mme Pattison, qui est très documentée, incline à croire qu'Agnès était la propre fille du grand peintre; les très grands

(1) Mme Pattison : *Claude Lorrain.*

(2) Nous suivons ici le récit de Baldinucci. C'est aussi Baldinucci qui raconte que Le Lorrain fut dégoûté de la peinture murale, parce qu'il avait vu un ouvrier, travaillant sur un échafaudage voisin du sien à la voûte de l'église des Carmes, glisser et manquer de se tuer.

(3) Vers 1630.

« avantages » qu'il lui fait dans son testament et dans lesquels Mme Pattison voit un indice, permettent de penser qu'elle a raison.

Il est exagéré de dire que Le Lorrain ne savait pas signer son nom [1]: il a écrit même des bouts de phrase dans le *Livre de Vérité*. Avec quelles difficultés! on en juge par ce passage de Mme Pattison: il avait à écrire, pour une annotation dans le *Livre de Vérité*, « l'évêque de Montpellier ».

« Claude, comme nous le savons, n'écrivait pas sans peine son
» propre nom ; ceux des autres lui causaient des ennuis infinis. Ce
» ne fut pas sans hésitations, on le comprend aisément, qu'il se
» tira des deux dernières syllabes de *Montpellier*. Il se reprend en
» effet deux fois en l'écrivant; d'abord il commence : *fait pour*
» *Monseigneur de Montpierle* ; puis, mécontent de ce premier essai
» il biffe d'un trait de plume : *pierle*, et ajoute à côté : *piglier* —
» ce que M. Laborde a pris pour : *piglière*. — Six ans plus tard, le
» maître fait un nouvel effort, et son ancien patron *Monseigneur*
» *de Montpiglier* devient *l'évèque de Montpélier*, correctif qui a dû
» lui coûter de mûres réflexions. »

Cependant il lisait avec une facilité relative. Ses sujets sont généralement tirés des *Métamorphoses d'Ovide*, qu'il lisait, paraît-il, dans la traduction d'Anguillara. Ces histoires pleines de merveilleux devaient amuser le grand naïf qu'il était, au sortir de ses heures de travail, comme les contes de fées amusent les enfants après la classe.

Claude Lorrain et Nicolas Poussin furent voisins pendant longtemps: ils habitèrent tous deux la via Paolina en 1656 [2]. Il est donc certain qu'ils se connurent; il l'est moins qu'ils se fréquentèrent, comme on l'a souvent répété. Le Poussin se liait difficilement; et, d'autre part, on ne voit guère un homme de haute culture tel que lui, fréquentant beaucoup Le Lorrain, qui, si grand artiste qu'il fût, était à peine dégrossi, incapable même de parler de son art. Sandrart pourtant cite une promenade qu'il fit un jour avec Pierre de Laës, Claude Lorrain et Le Poussin.

Claude Lorrain souffrit de la goutte pendant plus de la moitié de sa vie, et à ce point que ses travaux, dans les derniers temps, en furent souvent interrompus. Il mourut à Rome, le 23 novembre 1682, ayant près de lui ses neveux, Jean et Joseph, et sa fille adoptive, Agnès Gellée.

Son testament est très embrouillé, *très mal fait*, comme sont ceux des paysans. Il n'oublie personne, ni parent ni ami ; tous ceux

(1) Siret, *Dict. des peintres*.
(2) Mme Pattison.

qu'il aime ou qui lui ont fait quelque bien ont un petit legs ou un souvenir ; les gens de Chamagne ont leur part, le curé aussi — car Claude Lorrain, par instinct, aime son pays et son clocher, et l'église de son village : les prières que l'on fera pour lui après sa mort, il veut qu'on les fasse dans sa paroisse ; et il laisse une certaine somme afin qu'on dise cinquante messes pour le repos de son âme à l'église de Chamagne.

***

Malgré son origine paysanne, Le Lorrain n'était nullement un homme intéressé. Il est vrai qu'il était de nature fort *ouvrière*, qu'il s'était dégrossi dans ses voyages, enfin qu'il s'était élevé à cette école de l'adversité qui rend ceux qui ont le cœur bien placé humains et compatissants. C'était un bon compagnon qui, très volontiers et autant qu'il pouvait le faire, rendait service à ses amis. La façon dont il s'acquitta envers son élève Domenico Romano montre bien quel homme il était sous ce rapport, méprisant l'argent, aimant les situations nettes.

Ce Domenico Romano était un pauvre estropié qu'il avait pris à son service, bien avant l'entrée chez lui de son neveu Jean, et qu'il avait gardé pendant vingt-cinq années. Il est probable que Domenico avait beaucoup aidé son maître, comme domestique d'abord, puis comme élève, qu'il avait travaillé à un certain nombre de ses toiles, et même, suivant les mœurs de l'époque, qu'il en avait fait quelques-unes presque entièrement. Il ne recevait pas de gages, étant traité comme l'enfant de la maison. L'idée lui vint d'en réclamer au bout de vingt-cinq ans, prétendant, avec les ennemis du maître, qu'il avait fait à lui seul beaucoup de ses tableaux. La chose se comprend jusqu'à un certain point : car si Claude était venu à mourir subitement, Domenico se serait trouvé sans ressource ; et même s'il eût été porté sur son testament, le testament pouvait être attaqué par la famille et il avait à craindre des procès. Quoi qu'il en soit, les contemporains lui donnèrent tort. Claude Gellée ne discuta pas et n'hésita pas : il se rendit avec son élève à la banque du Saint-Esprit où il avait une partie de ses fonds, et, séance tenante, lui compta la somme qu'il demandait. En véritable homme du peuple, Le Lorrain avait la crainte des procès et le respect des choses imprimées ; puis il était de ceux qui ne peuvent faire qu'une chose à la fois, et il lui fallait pour travailler à son œuvre tout son repos et toute sa tranquillité d'esprit.

***

Personne n'a été plus imité que Claude Lorrain.

Il ne s'agit naturellement que de sa « manière », pas du tout de la poésie qui lui est propre et de la belle ordonnance qui n'appartient qu'à lui. Les peintres qui cherchent surtout la lumière et les effets de clair-obscur, et qui se servent beaucoup des glacis sont ceux qui prêtent le plus à l'imitation. Même de nos jours on *attrape aisément la manière* du Lorrain, la chose dut être encore plus facile de son temps.

Cependant, un amateur éclairé ne s'y tromperait pas longtemps, à l'inspection minutieuse du tableau. Car il ne suffit pas, pour faire, par exemple, un coucher de soleil dans la manière du Lorrain de frotter des couleurs transparentes sur des fonds clairs; il faut encore posséder un métier tout particulier, arriver à une dégradation dans les lumières tellement savante qu'il est presque toujours impossible de savoir comment le maître a procédé.

En effet, tandis qu'un intellectuel comme Le Poussin a une façon de faire très simple et très sobre, Le Lorrain, avec son cerveau de paysan, a, quoi qu'en dise Mme Pattison, une technique fort compliquée, et extrêmement variée.

Mais, malgré cela, un peintre habile pouvait encore le pasticher heureusement et donner l'illusion [1]. L'idée qu'on y réussissait parfois lui était tout à fait insupportable. Car Le Lorrain, qui ne s'est jamais fait de son art une idée bien haute et se considérait tout bonnement comme un très délicat ouvrier d'art, croyait que la valeur de ses tableaux tenait à ce qu'ils étaient la reproduction fidèle des effets de la nature et surtout à ce qu'il avait trouvé pour rendre ces effets un procédé nouveau. Aussi, pour éviter qu'on le vit peindre, fermait-il sa porte à ses camarades aux heures de travail, ne laissant pénétrer auprès de lui que quelques amis tout à fait intimes, et s'il apprenait qu'on avait vu chez quelque amateur une imitation de ses tableaux, il entrait dans de furieuses colères et restait de méchante humeur pendant des jours.

De là à l'idée du *Livre de vérité* il n'y avait qu'un pas : voici un homme, — vrai paysan lorrain, tête carrée, front bas, si peu soucieux de sa tenue qu'il porte toute sa barbe en un temps où la chose commence à être du dernier mauvais goût, si ignorant qu'il sait signer son nom à peine [2] — ayant à se défendre contre les imitations et contrefaçons. Que fait-il? Il prend un cahier, y dessine tous ses tableaux, les date, leur donne un numéro d'ordre, et écrit sur le premier feuillet du livre : « *Ce présent livre aupartien à moy,* » *que je fait durant ma vie Claudis Gillée dit Le Lorane à Roma,*

(1) Sébastien Bourdon lui joua une fois un tour de cette façon, après qu'il l'eût vu peindre

(2) Sandrart. Il y a cependant exagération : il était arrivé, vers l'âge de 10 ans, à écrire quelques mots.

» *ce 23 avril 1680.* » Un autre grand ignorant, Daubigny, a fait presque la même chose à notre époque.

Et vraiment, il n'y a rien de plus beau que ce naïf et superbe catalogue de l'œuvre de toute une vie consacrée au travail, fait sans fanfaronnade, sans explication, sans même un sentiment d'orgueil ou de vanité — simplement pour se garer contre la concurrence.

***

Nous avons dit, à propos du Poussin, ce qu'était à cette époque le travail sur nature. Le Lorrain fut le peintre le plus *pleinairiste* de son temps. Sandrart dit de lui : « *Donec aliquando Tibure intra* » *rupes me offenderet asperrimas, penicillum manu tractantem,* » *et ad nativa prototypa, non imaginationis et inventionis vi, sed* » *natura ipsa suggerente varia pingentem...* » Il ne s'agit probablement que de ces lavis couleur marc de café que faisaient sur nature les artistes d'alors et qu'on voit dans tous les musées; cependant Sandrart nous le montre aussi — il est vrai qu'il cite le fait comme une curiosité — faisant quelques études en couleur : « Il nous » arrivait, après avoir dessiné avec le crayon noir et le pinceau, » de peindre d'après nature, *avec des couleurs*, dans les campagnes » ensoleillées de Tivoli... sur des cartons dûment préparés ou sur de » la toile. « (*Caput XI. De picturis topographiæ, sive campestribus et subdialibus.....*)

Mais il faut bien se rendre compte que ces études sur nature ne pouvaient lui être que de très peu d'utilité *au point de vue couleurs*, parce qu'il n'a jamais voulu faire sur nature les abréviations nécessaires ; il ne pouvait pas même avoir l'idée de ces abréviations à une époque où rien n'existait sans le fini complet et minutieux. C'est pourquoi, malgré toutes ses recherches, il reste, comme tous ceux de son temps, assez monocorde au point de vue de la couleur. On peut dire que Le Poussin, sous ce rapport, a osé plus que lui.

Claude Lorrain s'en est tenu à la lumière : un air impalpable et léger baigne ses toiles, le soleil d'Italie les inonde de clarté, les coteaux et les montagnes des derniers plans s'estompent dans l'air embrasé du soir.

Le Lorrain est plus paysagiste que Le Poussin : il aime la nature plus intimement, d'un sentiment plus instinctif [1]. Il attache aussi plus d'importance à l'effet, car il était né *pittoresque*, et si le goût de l'époque ne l'eût retenu, il serait peut-être le premier peintre pittoresque de toute l'Ecole française. Quoiqu'il peigne l'Italie,

(1) Cependant, comme toute son époque, il resta toujours dans la beauté statique.

comme Le Poussin, il est Français de cerveau et de cœur, vrai peintre de terroir et l'un de nos artistes les plus nationaux.

Pour bien le connaître, il faut voir ses innombrables études à la plume et au lavis d'une seule teinte, faites sur nature. Ce sont de purs chefs-d'œuvre de composition, et très souvent sans personnages, comme on conçoit le paysage de nos jours, une étude de pin, un coin de mer, quelques fabriques pittoresques, le tout composé, prêt pour le tableau [1].

Les PATEL (1605-1707)

L'histoire de cette famille des Patel est peu connue [2]: longtemps on les a confondus entre eux, et beaucoup les confondent encore aujourd'hui. Ce qui paraît le plus invraisemblable, c'est qu'on ait persisté pendant deux siècles à nommer le père Patel *le bon,* alors qu'il est, incontestablement, très inférieur à l'autre — indifférence ou négligence de tous les critiques depuis le siècle dernier : un peintre n'aurait pas pu s'y tromper.

Pierre Patel, le père — dit le bon Patel — naquit vers 1605 [3]; il mourut en 1676. Il s'était marié en 1632, et il devait, à cette époque, être assez connu dans le monde des artistes, car il eut comme témoin, à son mariage, le sculpteur Nicolas Lebrun, père du fameux peintre. Quoiqu'il ait joui toute sa vie d'une bonne renommée parmi les peintres, ce fut un bon ouvrier, rien de plus. Il fit les paysages qui servent de fonds aux panneaux de Lesueur [4] pour l'hôtel Lambert [5], que possède actuellement le Louvre, et fut chargé de peindre au Louvre des panneaux pour les appartements de la reine mère, vers 1655. Il était peintre ordinaire du roi. Sa femme lui avait donné plusieurs enfants, dont deux furent des peintres : Jacques et Pierre-Antoine.

(1) Le Lorrain fut très religieux dans sa vie, et pratiquant comme on l'était alors, mais en homme du peuple — presque inconsciemment, comme il fut grand artiste.

(2) Parmi ceux qui se sont occupés de cette famille, M. Jal (*Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*), est certainement celui qui dit sur les Patel les choses les plus sensées.

(3) Et non vers 1620, comme le dit le Catalogue du Louvre. On a si bien confondu le père et le fils, que pendant longtemps on fit naître le père en 1648. Ce qui prouve qu'il naquit vers 1605, c'est son acte d'inhumation. (Registre de la paroisse de Saint-Roch), portant qu'il mourut le 6 août 1676, âgé *d'environ 71 ans*. Pierre Patel le fils assistait à l'enterrement.

(4) D'Argenville. — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* — Vie de Le Sueur.

(5) L'hôtel Lambert, à la pointe Notre-Dame, appartenait à M. Lambert-Thorigny, président de la Chambre des Comptes.

Sur Jacques (né entre 1630 et 1635), on n'a à peu près aucun renseignement : il aida son père toute sa vie et ne produisit pour ainsi dire rien. Il fut tué en duel ou assassiné, en 1662 — ce qui l'a fait surnommer *Patel le tué.*

Il est permis de supposer que c'est lui qui fut le *mauvais Patel* et qu'on appela le père *le bon* pour le distinguer de son fils. Car on admet bien difficilement qu'à une époque capable de comprendre et d'apprécier Le Poussin et Le Lorrain, on ait pu préférer un peintre sans talent comme Patel le père au charmant auteur des *Mois*. En ce cas, l'erreur serait tout entière au compte des critiques postérieurs.

L'autre fils Patel, Pierre-Antoine — celui qui si longtemps passa pour un peintre des plus médiocres, était né le 22 novembre 1648. Il mourut le 15 mars 1707 (1). Il signe ses tableaux A P, ou T P, ou A T P, ou ÆP (2). Celui-là fut un artiste de premier ordre. Malheureusement, nous n'avons de lui que fort peu de chose — cinq tableaux que possède le Louvre, transportés en l'an III. Ce sont de délicieux petits paysages, remarquables comme composition, d'une belle couleur et d'un art fort distingué — certainement ce que le XVIIe siècle a produit de mieux après les œuvres du Poussin et de Claude Lorrain. Sa petite toile intitulée *l'Hiver* ou *le Mois de Janvier*, en particulier, est une très belle œuvre. Et ce n'est pas un paysage dans le goût du temps, paysage d'invention fait avec des poncifs, mais presque du plein air, presque moderne — une vraie campagne d'hiver, où il fait froid. Ses autres œuvres sont également d'une haute valeur; et, sans nul doute, c'est lui qui doit être : *le bon* Patel (3).

GASPARD DUGHET (1613-1675)

Gaspard Dughet ou du Ghet, était fils de Jacques Dughet, français établi à Rome. On sait que Nicolas Poussin avait épousé la fille de Jacques Du Ghet.

Les Du Ghet étaient naturalisés italiens. Gaspard Du Ghet, qu'on appelle plus communément Le Guaspre, naquit à Rome en 1613. Il appartient donc à peine à l'Ecole française. Il était, en effet, tout

(1) Il eut un fils, Benoît Nicolas, dont les œuvres sont peu connues.

(2) A. Jal. — *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*. On peut s'en rapporter absolument à M. Jal, qui a compulsé pendant fort longtemps toutes les archives des paroisses de Paris.

(3) Le Louvre, tout dernièrement, vient de mettre sur les cadres de ces petits tableaux la mention : « Attribué à Patel » ?? — Voir, pour les Patel, notre appendice D.

italien, non seulement de mœurs et de langage, mais encore de sentiment artistique tout latin.

Le Poussin lui donna des leçons de bonne heure, et toute sa vie Le Guaspre suivit Le Poussin pas à pas. Quoi qu'on on ait pu dire, jamais il ne parvint à dégager réellement sa personnalité.

Il fut extrêmement coté à son époque et aurait réalisé une grosse fortune s'il avait su vivre avec économie, mais il gaspillait tout et il mourut dans la misère en 1675.

Le Guaspre est un bon peintre secondaire, pas autre chose.

Il a tout du Poussin : la manière, la composition d'ensemble, la belle couleur même; mais, hélas ! il n'a pas son âme, et cela se voit tout de suite dans sa peinture, qui sent énormément le conventionnel.

« Les œuvres de Guaspre, dit avec justesse Ch. Blanc, étonnent, » mais ne touchent pas » (1).

Le Guaspre peignait fort vite. Le nombre de ses tableaux est considérable.

Bibliographie. — *Baldinucci.* — *Notizie de professori del disegno.*

Ch. Blanc, d'ailleurs, dans son *Histoire des Peintres*, dit sur cet artiste tout ce qu'il y a à dire.

Jean FOREST (1636-1712)

La peinture de cet artiste a tellement poussé au noir qu'elle n'existe plus, pour ainsi dire.

Le Louvre ne possède aucun tableau de Jean Forest, qui d'ailleurs a peu produit. Il était de l'Académie.

Ch. Blanc, dans son *Histoire des Peintres,* donne une biographie détaillée de ce peintre (*Histoire des Peintres*, *Ecole française*, tome Ier).

Francisque MILET (1642-1680) ou MILLET

On a coutume de placer Francisque Milet dans l'Ecole française, bien qu'il soit né à Anvers et il faut avouer qu'on a bien raison, car ce peintre n'a rien absolument des paysagistes flamands ni hollandais.

D'ailleurs, Milet était d'origine française, comme son nom l'indique. Son père était de Dijon.

(1) Ch. Blanc. *Histoire des Peintres* (*Ecole Française,* tome Ier).

Francisque Milet avait 17 ans quand il vint se fixer à Paris.
Il est encore parmi ceux qui furent hypnotisés par l'œuvre du Poussin. Il l'imita consciencieusement et composa tous ses paysages avec des fabriques et des poncifs qu'il emprunte à notre grand Maître.

Les paysages de Milet sont nobles et bien soignés. Ils n'ont point, cependant, de véritable grandeur, parce qu'ils sont trop artificiels.

Ch. Blanc, au cours de son chapitre sur Francisque Milet, donne toute la biographie de ce peintre.

ALLEGRAIN (Etienne), 1644-1736

Etienne Allegrain naquit à Paris en 1644. On ne connaît rien de bien particulier sur sa vie. Il fut agréé de l'Académie royale de peinture le 30 mai 1676, et nommé académicien le 30 octobre 1677. Sa peinture est froide et conventionnelle. Le Louvre possède deux tableaux de ce peintre.

LE XVIIIe SIÈCLE

AVANT-PROPOS

I

Avec les premières années du XVIIIe siècle, une révolution s'opère dans les caractères, dans les croyances, dans les aspirations. Réaction autant que révolution : on est las de la correction, de l'étiquette, du despotisme devenu trop lourd pendant cette fin de règne morose et hypocrite, quand son auréole de gloire s'est éteinte et quand le temps des fêtes a été passé ; on est las de cette unité superbe de la cour, groupant autour du roi toutes les ambitions, toutes les intelligences, toutes les élégances, et las aussi de cette discipline à laquelle les arts du XVIIe siècle ont dû leur grandeur sereine et classique, leur majesté sévère et un peu froide. Plus de discipline, plus d'unité, presque plus d'étiquette : la vie de cour, finie, cède la place à la vie de boudoir et d'opéra : conversations galantes et fêtes champêtres, bals, divertissements, déguisements. Les esprits, longtemps tenus en tutelle, ont l'air de vouloir prendre une revanche, et il semble, d'abord, que l'on soit en présence d'une volée d'écoliers délivrés du maître, qui se grisent de liberté et de folie. Car le caractère essentiel de cette époque, avec son incroyable besoin de plaisir, c'est une corruption d'esprit frivole, en révolte contre tout ce qui est règle ou tradition, éprise de toute nouveauté hasardeuse, par amour de l'indépendance, par haine de l'autorité.

Cette société devait accueillir à bras ouverts les philosophes.

A part les œuvres de Rousseau, il ne reste aujourd'hui que peu de chose de ces philosophes du XVIIIe siècle : sous une forme souvent exquise, ils ont exprimé peu d'idées. Sans doute, ils eurent des qualités d'assimilation remarquables ; mais ils arrivaient à un moment où déjà il n'était plus possible, comme au temps de Bossuet, de faire tenir la somme des connaissances humaines en un cerveau. Alors, comme ils veulent traiter de tout, ils traitent beaucoup de questions sans les connaître : Voltaire parle science à tort et à travers, et il est puéril quand il parle religion (1). Ce

(1) On connait ce passage de Candide : «... Il voulut savoir comment on » priait Dieu dans Eldorado. « Nous ne le prions point, dit le bon et res» pectable sage, nous n'avons rien à lui demander ; il nous a donné tout ce » qu'il nous faut. Nous le remercions sans cesse. » Candide eût la curiosité » de voir des prêtres ; il fit demander où ils étaient. Le bon vieillard sourit : » Mes amis, dit-il, nous sommes tous prêtres ; le roi et tous les chefs de » famille chantent des cantiques d'actions de grâce, solennellement, tous les » matins, et cinq ou six mille musiciens les accompagnent. »

furent les pères du journalisme. Il faut dire qu'en ce genre, ils ont tout créé, la nouvelle, même la nouvelle à la main, même l'interview ; et, comme il n'est pas de journaliste sans Larousse, ils ont fabriqué l'Encyclopédie.

Ils étaient de leur temps. Aussi, les hommes de 89, d'un esprit tout différent, ont-ils été souvent sévères et parfois injustes à leur égard [1]. « Cette secte, dit Robespierre, parlant des Encyclopédistes, » en matière de politique, resta toujours au-dessous des droits du » peuple, en matière de morale, elle alla beaucoup au-delà de la » destruction des préjugés religieux. » Et, plus loin : « Cette secte » propagea avec beaucoup de zèle l'opinion du matérialisme, qui » prévalut parmi les grands et parmi les beaux esprits ; on lui doit, » en partie, cette espèce de philosophie pratique, qui, réduisant » l'égoïsme en système, regarde la société humaine comme une » guerre de ruse, le succès comme la règle du juste et de l'injuste, » la probité comme une affaire de goût et de bienséance, le monde » comme le patrimoine des fripons adroits. » (Discours du 7 mai 1794, 18 Floréal.)

Comme nous l'avons dit, Robespierre est sévère. En tous cas, il est certain qu'ils ont mal préparé la Révolution [2]. Ce sont les gens de son école (l'école de Voltaire), dit Léon Séché, et de celle de Rousseau, ce sont les Encyclopédistes et les Vicaires Savoyards « qui conduisirent la France au coupe-gorge de la Terreur, en » voulant la déchristianiser [3]. »

***

Cependant, il ne faut pas croire que le XVIII[e] siècle soit arrivé tout de suite et sans résistance au scepticisme. Un mouvement religieux s'est produit pendant la première moitié du siècle. Mais, la poussée philosophique a été si violente, ses conséquences ont été telles pour la France, que ce mouvement janséniste demeure presque inaperçu dans notre histoire.

Et pourtant, outre qu'il est par lui-même intéressant au premier chef, il aurait pu avoir des résultats considérables.

(1) « Le siècle de Louis XV, écrit Mirabeau (Lettres à Sophie), est une » fort mauvaise rapsodie ; et, en général, tout ce qu'a fait Voltaire depuis » Tancrède (deux ou trois petites pièces de poésie, telles que l'épitre à Boi- » leau, exceptées), aurait dû être brûlé avant d'être rendu public, par respect » pour lui. »

(2) Voltaire écrivait à Marmontel : « On s'est trop réjoui de la destruction » des Jésuites ; je savais bien que les Jansénistes prendraient la place » vacante. En nous délivrant des renards, on nous a livrés aux loups. » M. Léon Séché qui cite ce passage ajoute : « Le mot de Voltaire serait juste » s'il avait remplacé les Jansénistes par les Philosophes. »

(3) Léon Séché. *Les derniers Jansénistes, depuis la ruine de Port-Royal jusqu'à nos jours* (1710-1870), 3 vol. in-8, Paris 1891.

En suivant ce courant, on est surpris de voir comme on va loin : le jansénisme, c'était le gallicanisme, c'est-à-dire « la proclamation » de l'indépendance du pouvoir civil, et la subordination de l'Eglise » à l'Etat en matière politique [1] », c'est-à-dire la véritable tradition française. Et, c'était à la fois un grand mouvement de réforme religieuse qui aurait pu conduire à la Révolution logiquement, sans secousse, en conservant la France chrétienne.

Tout le monde sentait alors, même les évêques non jansénistes, qu'il y avait des réformes à faire dans l'église. Le P. Quesnel [2], dans ses *Réflexions morales sur le nouveau Testament* que condamna la bulle Unigenitus, proclamait la nécessité de faire connaître et de faire lire au peuple les écritures. Claude de Vert, trésorier de Cluny, faisait paraître, en 1717, une « explication » simple, littérale et historique des cérémonies de la messe [3]. » Un curé janséniste, du nom de Jubé, allant jusqu'à la pratique, supprimait dans son église tous les ornements de l'autel, qu'on couvrait d'une nappe au moment de la messe, sans même poser dessus ni cierges ni croix [4]. Vers 1728 ou 1730, trois abbés, Boissel, Collard et Chaudet, faisaient, dans le village de Sampuis [5], un essai sur de simples paysans, en dehors de toute action de polémique, expliquant dans des conférences la Bible et l'Ecriture ; et l'évêque de Choiseul, à qui on les avait dénoncés, arrivant à l'improviste à Sampuis, pendant l'office, était « touché jusqu'aux larmes en voyant l'église pleine, les hommes et les femmes séparés [6], tout le monde chantant à l'unisson et personne ne tournant la tête. » Le propre neveu de Bossuet, Jacques Bénigne, évêque de Troyes, publiait, en 1736, un missel qui « supprimait toutes les prières » latines qui n'étaient pas tirées de l'écriture sainte. » Le but de ces innovations était aussi de diminuer le culte de la Vierge, dont l'importance allait croissant de jour en jour. Sans doute, il s'agissait surtout de changements liturgiques ; mais ces changements marquent un état d'esprit nouveau; et la violence avec laquelle ils

(1) Léon Séché. *Les derniers Jansénistes et leur rôle dans l'Histoire de France depuis la ruine de Port-Royal jusqu'à nos jours* (1710-1870), 3 vol. in-8, Paris 1891.

(2) Certaines propositions de cet ouvrage sentent la réforme: *Propositio 79: Utile et necessarium est, omni tempore, omni loco et omni personarum generi, studere et cognoscere spiritum, pietatem et mysteria sacræ scripturæ. — Pr. 80. Lectio sacræ scripturæ est pro omnibus. — Pr. 85: Interdicere christianis lectionem sacræ scripturæ, præsertim Evangelii, est interdicere usum luminis filiis et facere ut patiantur speciem quàmdam excommunicationis.*

(3) Dans le but, dit-il, de ramener au vrai culte les Protestants.

(4) Dom Guéranger. *Institutions liturgiques.*

(5) Prés de Nietercelin, en Champagne.

(6) Léon Séché. *Les derniers Jansénistes.*

furent combattus par le clergé catholique et la cour papale suffiraient à montrer leur importance.

Mais l'impiété était déjà partout. Des tentatives comme celle de Sampuis furent tout à fait isolées ; les essais de réforme religieuse passaient inaperçus devant un peuple qui se contentait de nier Dieu philosophiquement. « On traverse les églises comme si c'étaient des » places publiques; il n'y a pas d'irrévérence proprement dite, » mais on marche tête levée [1]. Ceux qui entendent le sermon » disent du prêtre : « Il a été habile ». Et « on a l'air d'un sot » écolier qui n'a rien vu et rien entendu quand on se met à décla- » mer contre les mystères et les dogmes : il n'y a plus que les » garçons perruquiers qui « fassent des plaisanteries sur la messe ; » la dit qui veut, l'entend qui veut ; on ne parle plus de cela. » (Mercier. *Tableau de Paris*, paru en 1781 [2].)

Quant au clergé, « Paris était alors rempli d'abbés, clercs tonsurés » qui ne servent ni l'Eglise ni l'Etat, qui vivent dans l'oisiveté et » qui ne font que des inutilités et des fadaises, abbés qui jouent » dans les maisons le rôle de valets de confiance, abbés galants, » piliers de spectacles et de cafés, ou faiseurs d'extraits satiriques. » Les évêques ne résident pas même en leur diocèse ; et le meil- » leur mot de Piron est celui-ci : « Avez-vous lu mon mande- » ment ? demande un évêque. — Oui, Monseigneur, et vous [3] ? »

C'est pour ces motifs que la réforme essayée n'aboutit pas. Dans la seconde moitié du siècle, le mouvement janséniste n'intéresse plus qu'un public très restreint ; les publications se font plus rares [4] : le jansénisme est devenu la propriété d'une élite, sans action sur le peuple. Le peuple de Paris ne comprit jamais rien à un tel mouvement, ignorant comme il l'était de la religion ; il savait que les jansénistes étaient ennemis des jésuites qu'il n'aimait pas [5]. Et c'était tout. Il était, d'ailleurs, incapable de prendre part à des querelles de cet ordre, tandis que les raisonnements des philosophes étaient faits à la mesure de son esprit.

(1) Mercier. *Tableau de Paris*.

(2) « Les grandes paroisses, où se disent tant de messes à la fois, offrent le comble du désordre. « Le peuple se pique d'entendre une basse messe le » dimanche, puis il s'enfuit en disant du prêtre : il a été fort habile. Un autre » dit : Me voilà débarrassé ; j'ai entendu la messe. C'est une confusion dans » le temple qui l'empêche de ressembler à un lieu de prières et de recueille- » ment. Tandis qu'on dit des basses messes, une grande se dit au chœur ; et » comme on la chante tout haut, elle absorbe la voix des prêtres qui offrent » le Saint-Sacrifice dans les chapelles séparées. » (Mercier).

(3) Voir appendice F. A Paris et dans les grandes villes de province, personne ne croit plus à rien. Le boutiquier parisien pratique plus qu'il ne le fait aujourd'hui, mais déjà Voltaire l'a pris tout entier.

(4) Voir appendice F.

(5) Le peuple, nationaliste d'instinct, se méfiait de ces gens qui obéissaient aveuglément à des ordres venus de l'étranger. Lorsque la monarchie s'en débarrasse, tout le peuple applaudit.

II

Cependant, qu'est devenue la Peinture ?

D'abord, il va sans dire qu'elle a perdu tout caractère religieux : il n'y a plus assez de foi dans la nation pour que les sujets religieux soient encore capables d'inspirer des peintres ; et le paysage, qui deviendra au XIXe siècle le porte-manteau de l'expression religieuse, ne peut pas exister en cette qualité à une époque où l'on fait profession de ne pas croire en Dieu.

D'autre part, l'art a suivi tout de suite le mouvement des esprits, la peinture est devenue pour les grands seigneurs et les grandes dames un passe-temps, un jeu, et naturellement cela lui a fait perdre quelque peu de sa dignité. On est lassé de la beauté sereine et majestueuse du grand siècle : ou veut maintenant du joli, et que le joli soit du maniéré.

Puis, comme on a rompu avec la tradition sans la remplacer par aucune discipline, c'est l'anarchie dans l'art. Il y a bien un premier peintre (Lemoine, auteur du *Salon d'Hercule*, à Versailles), mais sans prestige ; et l'Académie elle-même est divisée en conservateurs, qui le sont sans conviction, comme par devoir, et en novateurs, qui le sont par esprit d'indépendance.

...... Carlyle[1] écrit : « Il y a une sensualité dans Rousseau. » Combinée avec un don intellectuel tel que le sien, elle produit » des peintures d'une certaine séduction opulente, mais elles ne » sont pas nativement poétiques. Pas la blanche lumière du soleil ; » quelque chose de l'Opéra, une sorte de fard, d'attiffement artifi- » ciel. Cela est fréquent, ou plutôt cela est universel parmi les » Français depuis son temps. » Et, en effet, nous allons retrouver ces caractères, ce sensualisme, cette absence de poésie franche et native, ce quelque chose d'artificiel et de théâtral chez les peintres du XVIIIe siècle, surtout chez les paysagistes.

D'ailleurs les paysagistes sont rares à cette époque.

Il y a bien Joseph Vernet [2] qui, comme peintre de marines, eut alors une grande renommée. Mais, quoi qu'on ait pu dire, quoiqu'il soit du reste un artiste de valeur, il n'est qu'un peintre secondaire. Hubert Robert ? On peut l'aimer beaucoup ; d'ordinaire les peintres prisent fort son faire amusant, la souplesse de son pinceau. Mais c'est tout. Encore est-il de la fin du siècle (mort en 1808). De la fin du siècle aussi, Lantara, qui avait beaucoup de talent, mais qui a peu produit, et de Marne, qui est mort en 1829. Il ne faut parler que pour mémoire de Bruandet, Valenciennes, Moreau, etc...

(1) Carlyle, *Les Héros,* traduction Isoulet.
(2) 1714-1789.

On voit combien est mince au XVIIIe siècle le bilan de la peinture du paysage. Et cela, malgré les dissertations de Jean-Jacques sur le retour à la nature, la campagne et la beauté des spectacles naturels. C'est que ces dissertations n'avaient rien à voir avec la peinture. Et la meilleure preuve est que Fragonard, qui raffolait de J.-J. Rousseau, avait, — quoique dans certains de ses paysages l'influence du philosophe soit visible — une esthétique tout opposée à la sienne(1).

..... Y a-t-il vraiment un rapport — comme il y a une coïncidence — entre l'indifférence religieuse de ce siècle et l'espèce de déchéance où le paysage semble tomber? On craint toujours d'aller trop loin dans cette voie et d'arriver au paradoxe. Il est certain que les écoles protestantes, qui furent incontestablement très religieuses, ont toujours été plus paysagistes que les écoles latines. Mais il est certain d'autre part, que les peintres du XVIIe siècle, Le Poussin, Le Lorrain, ont conçu le paysage uniquement au point de vue décoratif. C'est seulement au XIXe siècle que le paysage a servi à l'expression de l'idée religieuse ; et même au XIXe siècle il est des peintres qui ont fait des chefs-d'œuvre sans être religieux.

Le paysage peut être très beau par lui-même, en tant que paysage. Mais n'est-il pas plus beau, plus grand et plus profond, et ne nous émeut-il pas davantage quand il nous fait penser? Nous ne voulons pas dire: quand le peintre conçoit son paysage littérairement — cela serait une hérésie — mais quand, sans vaine intention de rhétorique, voulant peindre la nature pour la nature, il fait passer dans son œuvre son état d'âme, et qu'en son âme, profonde et sincère, il a la foi.

Un seul peintre du XVIIIe siècle nous fait penser devant ses paysages: Watteau. Et celui-là est le seul peintre de génie de son époque(2).

III

Jamais dans son œuvre Watteau n'a laissé la place d'honneur au paysage, comme Poussin ou Claude Lorrain. Et cependant il idéalise à tel point tout ce qu'il effleure de son pinceau qu'il se

(1) Pourtant l'influence du philosophe est visible en certains paysages de Fragonard. S'il se fût adonné au paysage, il eût peut-être été un maître. Dans ses tableaux de genre où l'influence de Rousseau se fait sentir, il n'est plus si personnel.

(2) Watteau est tout à fait du commencement du siècle (mort en 1721). Il était né en 1684 à Valenciennes, où son père était maître-couvreur. Il vint à Paris en 1702 et entra chez Gillot quelques années après en qualité d'élève. Il avait une mauvaise santé (probablement phtisique) et un caractère peu agréable. Il mourut en 1721, à 37 ans.

trouve être un grand paysagiste dans les morceaux de paysage qu'il a traités; et d'autre part il a fait faire au paysage au point de vue de la technique, un tel progrès qu'il est très supérieur à ce point de vue non seulement aux contemporains, mais à tous ceux qui l'ont suivi pendant près de cent ans, et qu'il faut arriver à Th. Rousseau pour trouver ainsi réunies en un seul artiste des qualités paysagistes de tout premier ordre.

Watteau avait commencé par peindre des décors de théâtre [1]. Ses fonds de paysages ont toujours gardé quelque chose des fééries de la scène et des pays du rêve, quelque chose d'irréel. Il est vrai que sa peinture a beaucoup noirci, surtout à cause de l'abus qu'il faisait de l'huile grasse ; mais ses toiles ont toujours dû avoir, même au moment où elles venaient d'être couvertes, cet on ne sait quoi de fantastique et aussi cette atmosphère de mélancolie vague qui, dans ses tableaux de fêtes galantes, prend une extraordinaire acuité.

Cette mélancolie qui se dégage de l'œuvre du grand peintre n'avait pas frappé ses contemporains, qui trouvaient ses tableaux simplement gais. Du reste Ch. Blanc n'y voit pas autre chose que grâce et gaîté. Pourtant cette mélancolie est réelle. Watteau fut un triste: d'habitudes fort rangées, « la pureté de ses mœurs, dit de Caylus, » lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit, et » on s'en apercevait rarement dans ses discours. » D'ailleurs d'une humeur bizarre et d'un tempérament maladif, ne se trouvant bien nulle part et éprouvant, à peine arrivé dans une ville, le besoin d'en repartir, difficile à vivre pour ses amis. C'est pour cela peut être qu'il a si bien peint la fête galante, parce que de telles dispositions d'esprit le mettaient à même de saisir, de comprendre ce moment triste, cette heure de désabusement intense que connaissent tous les vrais débauchés et qu'ils connaissent seuls. Le libertin est par excellence l'homme qui a, idéaliste ou matérialiste, la sensation du néant. Les personnages de Watteau peuvent être gais ; chez eux, la gaîté n'est jamais de l'éclat de rire, gaîté ternie par un fond d'amertume, qui remonte du cœur aux lèvres malgré tout. Ni chez Lancret, ni chez aucun des autres peintres de conversations, on ne retrouve ce fond d'amertume, cette philosophie de la débauche, ce sentiment mélancolique de la vie qui passe, dont il faut se hâter de jouir, ce qui nous trouble et nous fait penser.

Cela n'est que dans Watteau. Or, ce qui nous donne, dans ses tableaux, cette impression de tristesse, c'est toujours le paysage et le ciel [2] : le paysage? ses bocages si vibrants de baisers ; le ciel ?

(1) D'Argenville. *Abrégé de la vie des peintres.* Gersaint, dans le *Catalogue raisonné de feu Quentin de Lorangère*, n'en dit pas un mot.

(2) Quant aux personnages, ils sont simplement gais.

si mouvementé et si transparent, aux nuages roses si chargés de désirs — car chez lui les ciels sont mouvementés, nous entrons dans la beauté dynamique — pour un moment.

Watteau est le premier peintre français — en paysage — qui se soit servi de l'abréviation. Son feuillé est fait largement et simplement, par grandes masses, de façon à laisser toute son importance à ce qui doit, dans le tableau, fixer notre attention. Nous sommes loin de l'uniformité sereine et impassible du Poussin. L'arbre n'est plus un simple motif de décoration : c'est un arbre vivant, dont les feuilles frissonnent, dont on connaît l'essence — des chênes souvent, des sapins, parfois un grand beau pin parasol qui donne son air de grâce cossue à tout un côté du tableau. Les saisons sont vivement accentuées : à l'automne, ses arbres sont tout rouges.

De beaux rochers, des cascades aux bouillonnements chanteurs, des étangs où l'on se mire, des fontaines ornées de statues, entourées d'herbes et de joncs, accompagnent gracieusement ses groupements de personnages. Les parcs où se passent ses fêtes galantes sont des jardins aux belles perspectives, avec d'admirables lointains : audessus des coteaux et des arbres, dans ses beaux ciels transparents, passent les nuages légers. C'est déjà tout le mouvement moderne. Peut-être, si Watteau eût fait, comme Ruysdaël, des paysages où le motif dût se suffire à lui-même, que pas un homme ne vînt « animer », il se serait cru obligé de « finir » davantage? Pourtant la chose n'était pas dans son tempérament : dans deux de ses tableaux où l'intérêt est surtout dans le paysage (*l'Abreuvoir* et *la Chute d'eau*), il n'a pas changé sa manière.

Malheureusement, Watteau arrivait trop tôt. Sans doute la beauté statique avait donné tout ce qu'on en pouvait attendre ; avec le XVIIIe siècle l'ère de la beauté dynamique commençait — et en effet, cette époque a compris ses peintres. Mais ces peintres, les premières années du XIXe siècle, l'époque barbare du Consulat et de l'Empire les ont reniés absolument. Il y eut alors une réaction violente contre cette admirable école des Watteau, des Chardin et des Latour. L'*Embarquement pour Cythère*, ce chef-d'œuvre, placé dans un coin d'une salle d'étude de l'Académie, servait « de point » de mire aux risées et aux boulettes de mie de pain des rapins de » David (1). »



Watteau a été attiré vivement par le paysage ; il lui a donné, dans plusieurs de ses toiles, une place importante quelquefois, jamais cependant la première place. Ne le regrettons pas. S'il n'avait

(1) De Goncourt : *L'Art au XVIIIe siècle* (Chardin).

pas été le peintre des Fêtes galantes, nous n'arriverions pas, sans doute, à comprendre et à pénétrer ce XVIIIe siècle si intelligent, si finement libertin, si artiste.

Artistes, tous le sont en ce temps-là, naturellement, sans effort ; ils portent la grâce en tout ce qu'ils font. L'habitation est charmante, le meuble Louis XV et Louis XVI est exquis, et le costume ; tout alors est artistique, jusqu'aux moindres objets d'usage commun : les plats de faïence, les tasses, les assiettes dont se servent les gens du peuple. L'uniforme des troupes, qui, sous Napoléon, deviendra criard et grotesque, est simple et joli, d'un arrangement de couleurs très délicat et d'une rare distinction.

Watteau incarne en quelque sorte cette grâce artistique, ce bon goût si aristocratique et si raffiné du XVIIIe siècle. Quelques heures avant sa mort, le curé de Nogent lui présentait à baiser un crucifix tout rustique : « Otez-moi, dit Watteau, ce crucifix. Il me fait » pitié. Est-il possible qu'on ait si mal accommodé mon maître ? » D'Argenville, qui raconte cette histoire, ajoute, en manière de réflexion, que « c'était pousser un peu loin l'amour de son art » (1). Mais d'Argenville, qui n'était pas artiste, pouvait-il comprendre Watteau lorsqu'il voulait, s'il fallait prier devant des idoles, prier du moins devant des idoles bien faites ? Du reste, Watteau était trop de son époque pour avoir jamais, d'aucune façon, prié beaucoup.

(1) D'Argenville. *Abrégé de la Vie des peintres*. Cette phrase, qui se trouve dans l'édition de 1745 (3 vol. in-quarto. De Bure, éditeur), a été supprimée dans l'édition de 1762.

DEBAR, Bonaventure (1700-1729)

On ne sait rien de la vie de Debar, mort à vingt-neuf ans. Il a, du reste, peu produit. Cependant il avait été reçu académicien le 25 septembre 1728. Le Louvre a de lui un gentil tableau : *La foire de Bezons*, portée au Catalogue sous le titre de *Fête champêtre*.

Joseph VERNET (1714-1789)

En mai 1898, pour élever un monument aux trois Vernet (1), on fit à l'Ecole des Beaux-Arts, quai Malaquais, une exposition où un grand nombre de leurs œuvres furent rassemblées. Il s'y trouvait beaucoup de paysages de Joseph Vernet, dont plusieurs, fort beaux, étaient mal connus. La surprise fit crier au miracle, et quelques-uns allèrent jusqu'à dire que Joseph Vernet, en certaines de ses œuvres, était comparable à Turner. C'était aller trop loin et dépasser le but ; mais le cas se produit souvent dans les expositions rétrospectives.

En réalité, Joseph Vernet fut un peintre de grand talent, ni plus ni moins.

Joseph Vernet (né le 14 août 1714), qui fut le père de Carle et le grand-père d'Horace Vernet, était lui-même fils de peintre, et, comme beaucoup d'artistes nés dans des familles d'artistes, il eut de bonne heure du goût pour le dessin : à cinq ans, il étonnait tout le monde, et, dès l'âge de quinze ans, il peignait des dessus de portes et des écrans. Il habitait alors chez ses parents, à Avignon (2). Dans les familles de peintres, où l'on considère l'art comme un gagne-pain, il est rare que l'on contrarie la vocation des enfants : son père, satisfait des heureuses dispositions que montrait le jeune homme, l'envoya faire ses études à Rome.

Ainsi que la plupart des peintres du XVIIe et du XVIIIe siècle qui vinrent à Rome, Joseph Vernet aima beaucoup l'Italie ; il y vécut pendant vingt-deux ans et s'y maria avec une demoiselle Virginia Parker, anglaise catholique, fille d'un officier des galères du pape.

De bonne heure il avait gagné de l'argent, car il connaissait à fond toutes les ressources de son métier. Il travaillait beaucoup

(1) Catalogue avec illustrations et préface de Maurice Guillemot.

(2) *Correspondance littéraire*, etc..., de Grimm et Diderot (tome 14 — 1788-89). Lettre de M. Pitra.

et vite (de 1747 à 1751 il a fait cent cinquante-cinq tableaux) [1] — ce qui ne l'empêchait pas d'être très artiste et d'aimer son art. Mais en même temps il était très commerçant et savait mener les affaires; il avait des prix fixes : « Si l'on veut savoir le prix » ordinaire de mes tableaux, écrit-il à M. de Marigny (lettre du » 6 mai 1765. Cette lettre est reproduite en partie par Ch. Blanc : » *Histoire des peintres, Ecole française*, tome II) le voici : de » quatre pieds de large sur deux et demi ou trois de haut, » 1.500 francs chaque; de trois pieds et la hauteur en proportion, » 1.200 francs; de deux pieds et demi 1.000 francs; de deux pieds, » 800 francs; de dix-huit pouces, 600 francs et plus grands et plus » petits, mais il est bon de dire que je fais beaucoup mieux quand » je travaille en grand... »

Cela nous met loin des scrupules du Poussin. Joseph Vernet est déjà un homme tout moderne, le peintre mondain, spirituel et gai, grand amateur de musique [2] et de soirées, en excellents termes avec la critique, que notre fin de siècle connaîtra.

Comme tous les peintres de talent secondaire, il fut admirablement compris de son vivant. Il envoyait tous les ans, au Salon, à Paris, et les critiques lui étaient légères. Il eut tous les honneurs et toutes les dignités : lors de son séjour en Italie, il avait été admis de l'Académie romaine de Saint-Luc, il était peintre du roi de France, conseiller de son Académie de peinture et de sculpture, membre de plusieurs autres académies. Son ouvrage le plus considérable est une série de quinze grands tableaux, commencée vers 1765, représentant les ports de France.

Il mourut le 3 décembre 1789, enlevé subitement par une fluxion de poitrine [3].

Joseph Vernet n'a guère peint sur nature. « Il avait imaginé, » pour noter les effets de lumière, un alphabet de tons qu'il portait » toujours sur lui dans un livre garni de plusieurs feuilles blanches, » Les caractères divers de son alphabet étaient accolés à autant de » teintes différentes. S'il voyait au milieu des plus brillantes » couleurs se lever ou se coucher le soleil, un orage s'approcher ou » s'enfuir, il ouvrait ses tablettes et, aussi promptement que l'on » jette dix ou douze lettres sur le papier, il indiquait toute la » gradation des tons du ciel qu'il admirait. » (*Correspondance litt...* de Grimm. Tome 14, 1788-89. Lettre de M. Pitra).

Evidemment, cette façon de noter l'effet est bien imparfaite

(1) Maurice Guillemot. Préface du Catalogue de l'*Exposition des trois Vernet.*

(2) Il fut l'ami intime de Pergolèse, qu'il assista à ses derniers moments.

(3) Correspondance littéraire de Grimm...... etc..... Cette date n'est pas exacte, bien certainement, puisque, dit M. Jal, il fut enterré le 24 décembre 1789.

— quoique certains artistes, de nos jours, aient employé, et quelquefois avec bonheur, le même procédé. Cependant, elle pouvait encore suffire à une époque de beauté statique, à un peintre qui se tenait dans la beauté statique. En effet, peintre secondaire, Joseph Vernet n'a rien inventé et n'a nullement compris la beauté dynamique : si dans ses marines il s'efforce à peindre le mouvement, à donner l'impression du vent, de la tempête ou de l'orage, il n'y réussit jamais complètement. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer ses tableaux avec ceux des marinistes hollandais.

Son art, comme celui de toute cette époque, garde dans la composition quelque chose de faux et de théâtral. Pourtant, ses paysages, souvent de pure invention, sont vraisemblables ; et son coloris, sans rien avoir de bien particulier, a de la fraîcheur, surtout dans les fonds. Son clair obscur est excellent.

Le plus grand reproche qu'on puisse lui adresser, c'est que, dans ses œuvres, tout est *fait* également, de sorte que l'attention du spectateur se trouve dispersée. D'autre part, ses personnages, d'ailleurs de mouvement fort juste et d'attitude délicieuse, prennent souvent tout le regard : ils sont si gentiment dessinés, si grassement peints, surtout ses laveuses et ses baigneuses, avec cette pointe de sensualité qui est un des caractères du temps — que, dans bon nombre de ses toiles, ils constituent à eux seuls le tableau ; l'œuvre y gagne certainement en charme, mais elle y perd en unité. Aussi, Joseph Vernet est-il, avec Hubert Robert, un des moins classiques parmi les rares paysagistes que posséda la France en 1800.

On peut s'y tromper au premier abord : ils ont l'air classiques parce qu'ils usent de poncifs et d'une disposition dans les premiers plans qu'ils ont prise chez Le Poussin et Le Lorrain. En réalité, ils ne le sont pas, puisque le propre de la composition classique, en peinture aussi bien que dans les autres arts, est le sentiment bien net et profond de l'Unité [1].

Les PILLEMENT (1727-1808).

Jean Pillement naquit à Lyon en 1727. Il vint travailler à la manufacture des Gobelins et fut nommé, dans la suite, peintre de la reine Marie-Antoinette. Il voyagea en Europe et revint mourir dans sa ville natale en 1808, dans le plus complet dénuement.

(1) Les lecteurs qui désireraient avoir, sur Joseph Vernet et sur les « *Livres de Raison* » qu'a laissés ce peintre, des détails complets devront consulter le livre de Léon Lagrange, intitulé « *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII[e] siècle*, avec le texte des *Livres de Raison* et un grand nombre de documents inédits. Paris, Didier et C[ie], 1864.
On peut aussi consulter avec fruit l'ouvrage de M. Armand Dayot, paru en ces dernières années et intitulé : « *Les Trois Vernet* ».

Ses paysages sont décoratifs et d'une assez bonne lumière.

Son fils Victor (1767-1814) a laissé quelques paysages, des gravures et des dessins.

La sœur de Jean Pillement, plus connue sous le nom de Marianne Agnès de Fauques, mena une vie aventureuse. Elle était femme de lettres et a laissé une «*Histoire de la marquise de Pompadour*» qui fut interdite dans tout le royaume de France.

SIMON LANTARA (1729-1778)

Simon-Mathurin Lantara naquit à Oncy, canton de Milly (Seine-et-Oise), le 24 mars 1729. Il était fils naturel de Françoise Malvilain, qui se maria par la suite avec un ouvrier tisserand, Simon-Mathurin Lantara. Celui-ci reconnut l'enfant. A huit ans, Lantara perdit sa mère. Il fut élevé par pitié au château de La Renommière, qui appartenait à Pierre Gillet, échevin de la ville de Paris. Un jour, ses dessins attirèrent l'attention et il fut placé chez un peintre parisien dont il broyait les couleurs. C'est là qu'il apprit la peinture. Plus tard, travaillant pour son propre compte, il était allé s'installer dans un grenier, rue Saint-Denis : il connut dans cette maison une fruitière du nom de Jacqueline, qu'il épousa.

Il mourut à Paris, à l'hôpital de la Charité, le 22 décembre 1778 (1).

Les tableaux de Lantara sont bien éclairés, et son coloris est bon, quoiqu'il soit sans grande originalité ; mais sa composition n'est pas toujours agréable, et ses lignes de terrain, sans consistance, vont de côté et d'autre. Il ne sut jamais dessiner un personnage ; les quelques-uns qui se trouvent dans ses ouvrages ont été faits par des amis. Il aurait compris, et l'un des premiers, le paysage tel qu'on le comprend aujourd'hui, et aurait aimé à le faire ; mais cela eût été, à son époque, impossible à vendre. Il venait trop tôt ; et il n'avait ni le grand talent ni le grand caractère nécessaires pour se débarrasser des règles établies et faire admettre des règles nouvelles.

LorsqueThéodore Rousseau et l'Ecole paysagiste qu'on a appelée Ecole 1830 portèrent l'art du paysage à son apogée, on se mit à découvrir Lantara et à lui trouver un très grand talent. On en fit

(1) Bellier de La Chavignerie, *Recherches historiques, biographiques et littéraires sur le peintre Lantara*, avec la liste de ses ouvrages. Bellier de La Chavignerie, avec l'indulgence qu'ont les biographes pour un artiste par eux découvert, ne veut pas admettre que Lantara — comme la plupart des petits paysagistes de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe siècle — ait été un bohème et un ivrogne. Il avoue pourtant qu'il vécut dans le plus grand désordre.

un précurseur. C'était trop. Que dirions-nous donc de Georges Michel ?

Hubert ROBERT (1733-1808)

Hubert Robert naquit à Paris en 1733 (1). On le destinait à l'état ecclésiastique et il fit des études en conséquence. Mais il avait dès son enfance montré de telles aptitudes pour les arts, pour le dessin surtout, que ses parents finirent par lui laisser suivre sa vocation. A vingt ans, il partait pour l'Italie. Il y rencontra des artistes, parisiens comme lui, dont plusieurs avaient du talent et dont certains furent célèbres, Fragonard, Natoir, etc., le graveur de Saint-Non. Il se lia tout de suite avec eux, étant d'ailleurs de caractère facile et gai.

Ce qui le séduisit en Italie, ce ne fut pas la majesté des grandes lignes qui avaient charmé Le Poussin, ni les souvenirs historiques de cette terre classique du souvenir. Admirateur, comme tous les artistes, des œuvres de ses devanciers, il n'éprouva pas le désir de les imiter. Tandis que tous les autres regardaient dans le passé, lui se mit à peindre, non pas les ruines de la grandeur de Rome, mais — ce à quoi personne ne pensait — les vieux murs, ruines modernes, qu'il avait sous les yeux. Il peignit ses vieux murs pour le plaisir, pour eux-mêmes, et il ne peignit que cela toute sa vie.

Il resta en Italie jusqu'en 1767, et revint à Paris à cette époque, rapportant beaucoup de tableaux qu'il exposa au Salon du Louvre. Il eut dès ce moment un gros succès et il continua d'avoir du succès jusqu'à la fin.

Hubert Robert était un gros garçon sanguin, de santé vigoureuse, aux sourcils noirs, l'œil vif et le nez en bec d'aigle — parisien jovial, présentant déjà le type de l'impressionniste de ces dernières années, bon enfant, grand amateur de tours de force (2), adorant la grosse farce et le boniment.

En peinture, il a compris peu de chose, mais ce peu, il l'a bien compris. Ses ruines sont ce qu'il y a de mieux dans le genre; bien composées et bien peintes, quoique dans une tonalité un peu monochrome. Il n'a pas la prétention de nous y montrer la grandeur disparue de Rome : il n'est rien moins qu'un littéraire. C'est un vrai peintre, et de plus un vrai Parisien. Sa touche est légère, gaie, spirituelle; et gaies aussi ses ruines, éclairées presque toujours d'un joli

(1) Ch. Blanc, *Histoire des peintres*, Ecole française, tome II.

(2) A Rome, il paria un jour d'aller planter une croix tout en haut du Colysée, en passant sur des murs détachés dont les pierres s'écroulaient sous ses pas. Il gagna son pari. — Interné à Saint-Lazare pendant la Révolution, il passait ses après-midi à jouer au ballon avec une adresse qui étonnait ses compagnons de captivité.

soleil, animées de bonshommes — cavaliers, lavandières... — aux occupations amusantes. Du reste, ses ciels sont mouvementés, les montagnes qu'il emploie souvent comme fonds sont largement traitées.

Car, de tous les paysagistes du XVIIIe siècle, Hubert Robert est, avec Watteau, celui qui a le mieux compris l'abréviation. On trouve chez lui un petit commencement de beauté dynamique.

Il mourut à Paris en 1808, frappé d'apoplexie foudroyante.

L'Académie de peinture lui avait donné le grade de conseiller; le roi l'avait nommé garde du Muséum et dessinateur de ses jardins. Les contemporains se sont accordés à voir en lui mieux qu'un peintre de talent, un homme de génie : Diderot l'a traité de « grand artiste » en plusieurs opuscules; La Harpe en fait un grand éloge dans une correspondance adressée au chambellan de Catherine II (1).

Pour nous, nous avons à le saluer comme un devancier, sinon comme un précurseur, du Romantisme, qui peint déjà ses ruines romaines avec la touche pittoresque des peintres de 1830.

Jean-Baptiste LE PRINCE (1733-1781)

Jean-Baptiste Le Prince naquit à Metz en 1733. Il était élève de Boucher. C'est plutôt un peintre d'histoire qu'un paysagiste. En tous cas, il restera comme l'inventeur de la gravure en aqua-teinte. Son œuvre gravée est considérable.

Il voyagea en Russie et peignit nombre de scènes de la vie russe. Il a laissé plusieurs paysages décoratifs fort agréables à regarder, et dans le goût du XVIIIe siècle.

Il mourut à Saint-Denis-du-Port, en Seine-et-Marne, le 30 septembre 1781.

Louis-Gabriel MOREAU (1740-1806)

L.-G. Moreau (l'aîné) naquit à Paris en 1740; il y mourut, au Palais national des Arts et des Sciences, en 1806. Il était élève de Machy (2), membre de l'Académie de Saint-Luc et peintre du comte d'Artois. « Cet artiste, dit Bellier de la Chavignerie, a pris » part aux Expositions de la Jeunesse sur la place Dauphine, en » 1761 ; il y avait des dessins. » Il prit part aussi aux Expositions

(1) Ch. Blanc, *Histoire des peintres*, Ecole française, tome II.

(2) Machy (Pierre-Antoine de) était membre de l'Académie en 1758. Le Louvre a de lui : *Un Temple en ruine*. Il a fait de nombreuses vues de monuments.

de l'Académie de Saint-Luc et à plusieurs Salons. Le Louvre a de lui deux paysages : 1° une *Vue prise aux environs de Paris*. Cette toile, dit le Catalogue, acquise en 1872 à la vente Etienne Arago, représente, au milieu des bois, dans un lointain, le château de Vincennes; 2° Une gentille *Vue des coteaux de Meudon*. Dans plusieurs de ses toiles, Gabriel Moreau s'est débarrassé de l'afféterie de son temps : il est assez simple quand il veut l'être et quand il travaille pour son plaisir.

Son frère, Jean-Michel Moreau (1741-1814), fut peintre, lui aussi, mais il est surtout connu comme graveur. Il a laissé, en gravure, une œuvre considérable.

JULES-CÉSAR-DENIS VAN-LOO (1743-1821)

Il était le fils de Carle Van-Loo, qui fut un des peintres les plus à la mode et les plus aristocratiques à l'époque de Diderot, et rendait alors des arrêts qui aujourd'hui nous semblent enfantins. Il embrassa la carrière paternelle. Il a publié une brochure intitulée : *César Van-Loo aux amateurs des beaux-arts*, un in-8° de 15 pages. Il exposa, à partir de 1785, beaucoup de vues d'Italie. Ses tableaux sont très « talon rouge », comme parfumés.

Il était né à Paris en 1743, il y mourut le 1er juillet 1821. Il était de l'Académie depuis 1784.

Voir: *Les Archives de l'Art français*, documents, page 162 et suivantes. — A. Houssaye: *Les Van-Loo* (*Revue des Deux-Mondes* du 1er août 1842). — Bellier de La Chavignerie, dans son *Dictionnaire*, donne la bibliographie de César Van-Loo.

JEAN-BAPTISTE HUET (1745-1811)

Huet était fils d'un peintre des Armoiries de la Cour, qui avait un logement au Louvre. C'est là que naquit Jean-Baptiste Huet le 15 octobre 1745.

Huet a surtout peint des animaux. Il eut trois fils. Le premier, Villiers Huet, était peintre en miniatures. Il habita longtemps l'Angleterre. Son second fils — Nicolas — fut nommé peintre du Muséum d'Histoire naturelle en 1804.

Le troisième fils de Huet — Jean-Baptiste — était graveur.

Jean-Baptiste Huet le père mourut en 1811.

LE XIXe SIÈCLE

ÉPOQUE 1830

AVANT-PROPOS

I

La connaissance d'une époque rend plus philosophique et plus claire, plus complète et en somme plus exacte celle des artistes de cette époque. Tous, en effet, ont subi plus ou moins l'influence de leur temps et de leur milieu; ils ont vécu dans une atmosphère d'idées et de sentiments, dont leur cœur, leur cerveau, leur goût s'est imprégné, qui ont eu leur part dans l'évolution de leur talent — de sorte que les œuvres d'art ont une double originalité, celle de l'homme et celle du moment, et que tous les artistes d'une même époque, en même temps que leur personnalité artistique les distingue, sont réunis par des caractères communs.

C'est pourquoi nous avons cru à propos, avant d'aborder l'étude des peintres de cette Epoque 1830, de rappeler, en quelques mots et naturellement en nous plaçant au point de vue de l'influence qu'elles exercèrent sur leurs talents, les révolutions politiques, littéraires et religieuses que ces peintres eurent à traverser.

***

Lorsque, le 24 avril 1814, Louis XVIII débarqua à Calais, la France, épuisée par le régime impérial, poussa un soupir de soulagement. Délivrés d'une administration ombrageuse et despotique, délivrés surtout de ce fléau, la conscription, on allait donc enfin pouvoir cultiver son champ, revenir à ses affaires, vivre tranquillement. Les alliés se montrèrent, cette fois, moins durs et moins rogues que nous n'avions été chez eux [1]. Le roi était doux et humain...

La turbulence de la noblesse, et, plus encore, l'intolérance du clergé, gâtèrent tout.

« Les curés s'étaient montrés paisibles et soumis sous le règne » de Napoléon, et avaient su — ce que les temps rendaient diffi-

(1) Pour ce qui est des mesures prises à l'égard de Napoléon lui-même, il faut tenir compte de ce fait que les alliés le considéraient comme leur ennemi personnel. Suivant le traité de Fontainebleau, l'île d'Elbe, adoptée par Napoléon pour son séjour, devait former, sa vie durant, une principauté séparée qui aurait été possédée par lui en toute souveraineté et propriété. Le traité donnait aussi en toute souveraineté et propriété, à l'impératrice Marie-Louise, les duchés de Parme, de Plaisance et de Guastella. Il y avait encore pour eux d'autres avantages, d'ordre pécuniaire ; mais la plupart de ces engagements ne furent pas tenus.

» cile — gagner la confiance et l'amitié de leurs ouailles.... Mais, » aussitôt le retour du roi, leurs prétentions, qui avaient sommeillé, » se réveillèrent: on eût dit, à leurs nouvelles exigences, que la » Restauration n'avait été faite qu'à leur profit [1]. »

Louis XVIII essayait de modérer leur ardeur à rétablir les anciennes coutumes ; il n'y réussit pas toujours. On eut, entre autres de ce genre, l'ordonnance de M. Beugnot sur l'observation des dimanches.

Ce fut un scandale. « Il fallait entendre les bourgeois de la rue » Saint-Denis se plaindre que depuis trente ans on n'avait pas vu » en France une si odieuse tyrannie. Eux qui avaient supporté si » vaillamment le despotisme impérial, ils étaient prêts à se révolter » plutôt que de fermer leurs boutiques le dimanche. » Ce sont des vexations de cette nature [2] qui rendirent le gouvernement impopulaire et qui hâtèrent le retour de Napoléon de l'île d'Elbe [3].

« Eh bien ! » — dit le roi à son entourage, quand le duc de Blacas, mourant de peur, vint lui annoncer que l'armée l'avait trahi et qu'elle marchait sur Paris avec Bonaparte, — « eh bien ! l'arbre » porte son fruit : vous avez voulu me faire régner pour vous ; » désormais je ne règnerai pour personne. »

Après Waterloo [4], les alliés firent peser sur la nation un joug dur et brutal : Blücher mit Versailles au pillage, l'Europe déborda sur nous et un million et demi de soldats étrangers foulèrent le sol de la France [5]. Le gouvernement se montra cette fois inflexible envers ceux qui l'avaient trahi, et la répression fut souvent injuste et

(1) *Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII, sa Cour et son règne.* — Tome Ier, chap. XVIII.

(2) En somme, la vexation n'était pas grande. Mais l'auteur de l'ordonnance avait montré une profonde ignorance des mœurs de la petite bourgeoisie, si voltairienne et si chatouilleuse sur sa liberté de conscience.

(3) Le roi s'était montré, pendant cette première restauration, très modéré, même dans la répression des conspirations. La seule arrestation sensationnelle fut celle d'Exelmans ; il passa devant le 1er Conseil de guerre, à Lille, présidé par le général Mortier, et fut acquitté. Cet acquittement déplut beaucoup à l'entourage de Louis XVIII ; quant au roi, il l'accepta simplement, « y voyant, disait-il, la preuve de l'indépendance des Conseils de guerre. » — On confond souvent, dit en substance Châteaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe,* les deux Restaurations ; la seconde ne pouvait pas être aussi douce que la première.

(4) Napoléon avait débarqué au golfe Juan le 1er Mars 1815. » Nous commencions à être heureux et tranquilles, lui dit un maire d'un village voisin ; vous allez tout troubler. » (Vaulabelle. *Histoire des deux Restaurations.* Tome 2, Chap. V.)

(5)... « Il n'y eût si petit prince, dit Vaulabelle, à qui ne vînt l'idée de jouir de la défaite de cette nation si longtemps maîtresse des autres peuples, et qui ne mît une sorte d'orgueil à fouler la terre française en vainqueur, à emporter dans sa capitale ou dans son château son trophée ou son lambeau de dépouilles. » Les paysans, rançonnés, étaient réduits à la misère la plus effrayante : ils se sauvaient avec leurs bestiaux dans des forêts souvent fort éloignées de leurs villages et y restaient tapis comme des bêtes fauves. Le roi était en quelque sorte prisonnier aux Tuileries. Il fallut tout son tact et toute

cruelle : le roi, bien qu'il le fît à contre-cœur, était forcé de céder à ses conseillers. Or tout le monde, autour de lui, criait vengeance : « Il fallait punir la trahison et la félonie ; il fallait frapper les » masses de terreur... Il fallait surtout mettre un frein à l'esprit » militaire de l'empire. » A vrai dire, le parti militaire donnait de grandes inquiétudes ; la France était pleine d'anciens officiers en demi-solde qui conspiraient ouvertement [1]. Le chapeau sur l'oreille, vêtus d'une ample redingote à collet carré, boutonnée jusqu'au menton, armés d'un jonc à pomme plombée, ils remplissaient certains cafés constitutionnels où, tout le long du jour et des nuits, ils s'entretenaient avec les républicains du renversement de la monarchie [2].

Louis XVIII se défiait moins de la noblesse, plus frondeuse que redoutable, que des Jésuites. Déjà, lors de la première Restauration, ils avaient essayé de s'insinuer dans son esprit ; leurs efforts étaient demeurés inutiles [3]. Mais, après Waterloo, ils se remirent à l'œuvre. Ils formaient un véritable gouvernement occulte, qui entretenait des ambassades permanentes près des cours étrangères. « Le pays » avait été divisé par eux en gouvernements généraux correspondant » aux divisions militaires, et ayant une intendance par département, » une subdélégation par sous-préfecture, et une centurie par canton. » Ces places furent occupées par des militaires de haut grade, des » fonctionnaires initiés et de grands propriétaires appartenant à la » noblesse.. »

La révolution de 1830 avait fait taire pour quelque temps les exigences du clergé [4] ; il se réveilla lorsque s'agitèrent les questions

son habileté pour empêcher les Prussiens de faire sauter le Pont d'Iéna. (*Mémoires d'une Femme de qualité*) les alliés voulaient nous prendre l'Alsace, la Lorraine et la Franche-Comté.

Le roi avait à faire face à tant de complications extérieures et intérieures que l'Europe fut stupéfaite des résultats obtenus par son administration au bout de quelques années. Les ambassadeurs étrangers qui assistaient au sacre de Charles X « s'émerveillaient, après nous avoir laissés si pauvres en » 1815, de nous retrouver si riches, si industrieux, si actifs dix ans plus tard. » L'administration habile de Louis XVIII avait réparé en quelques années » les désastres et les calamités de près d'un demi-siècle. » (*Mémoires d'une Femme de qualité*. Charles X, chapitre XI).

(1) Ces officiers bonapartistes, en restant les alliés des républicains jusqu'en 1848, ont corrompu en France l'esprit libéral.

(2) Voir appendice G pour ce qui concerne le maréchal Ney.

(3) Cependant, ils furent, pour une grande part, cause du retour de l'île d'Elbe. Louis XVIII essaya toujours de les tenir en bride. Il disait que, dans un Etat bien organisé, on ne devait pas tolérer ces associations mystérieuses : « On a beau dire et chercher à me prouver que ces gens-là sont mes » meilleurs sujets, jamais on ne me persuadera qu'ils soient à moi avant d'être » au pape. La Cour de Rome est pour eux le siège de leur véritable » monarque. » La politique cléricale de Charles X détruisit en peu d'années l'œuvre que le bon sens de Louis XVIII avait si sagement commencée.

(4) Pendant la première moitié du règne de Louis-Philippe, le clergé se tint relativement tranquille et se fit oublier.

de l'enseignement primaire et secondaire [1]. Il comprenait quel intérêt il y avait pour lui à prendre en mains l'éducation des générations nouvelles. Les intrigues recommencèrent; on dirigea contre l'Université des attaques qui, petit à petit, portaient leurs fruits; et, peu à peu, le Gouvernement céda: « Le projet de 1836 soumet» tait les petits séminaires au droit commun; celui de M. Ville» main (1841) leur accordait, avant de rentrer dans le droit com» mun, un délai de cinq ans; » celui de 1844 admit que « les » directeurs et professeurs des petits séminaires n'auraient pas » besoin du brevet de capacité » [2], et que « les petits séminaires » ne seraient point surveillés, c'est-à dire qu'on y pourrait ensei» gner ce qu'on voudrait, dans les ténèbres où l'œil de l'Etat ne » pénétrerait jamais. »

.... Louis-Philippe abdiqua le 24 février 1848. Le clergé, bien qu'il eût souvent combattu son gouvernement, ne fut pas la cause directe de sa chute: la vraie cause, ce fut que le pays voulait voter. Dans plusieurs provinces, cependant, on fut grandement étonné de ce départ. Les petits bourgeois, dans les cafés tranquilles des vieilles villes, se passaient de main en main les gazettes en ouvrant des yeux agrandis par la stupeur: Pourquoi le roi avait-il abdiqué?.....

II

Nous n'avons rappelé ces faits que pour montrer aussi sous cet aspect la vie si active et si fiévreuse de cette première moitié du XIXe siècle. En fait, presque tous les peintres paysagistes de cette époque se sont tenus en dehors de la politique, et l'influence sur eux de la politique a été nulle.

Celle de la littérature, au contraire, a été grande. Parfois, elle s'est exercée au détriment de leur talent — car la littérature est un écueil pour le peintre et surtout pour le paysagiste, qu'elle invite à peindre avec des idées plutôt que de penser avec des formes. Mais en somme cette influence a été utile: si elle n'a pas fait concevoir à l'artiste la beauté dynamique, elle l'a poussé à l'exprimer plus franchement et plus hardiment; et elle a, sinon inspiré, du moins

(1) L'instruction primaire avait été créée en 1832; la pédagogie commençait à naître et l'on s'apercevait que l'instruction secondaire, telle qu'elle existait alors, avait besoin d'être remaniée.

(2) Ce projet de 1844 « dérogeait (article 17), sur un point essentiel, par une » concession aux petits séminaires, aux ordonnances de 1828. » (*Mes Mémoires*. 1826-1848, par le comte d'Alton-Schée, pair de France. 2e partie). L'article 17 fut l'objet d'une longue discussion à la Chambre des Pairs (Voir Appendice H des extraits des discours de Guizot et Cousin).

encouragé et fouetté ce besoin, qu'on sent dans presque tous les paysages de l'époque, de mouvement et de vie.

Déjà, au XVIIIe siècle, la littérature avait exercé sur l'art une action considérable : Rousseau avec la *Nouvelle Héloïse,* Diderot avec le *Père de Famille* contribuèrent pour une large part à la réaction contre l'école de Boucher; puis, avec toute une génération enthousiasmée pour l'Antique à la suite des fouilles d'Herculanum, les peintres s'étaient faits grecs et romains. D'ailleurs, cette peinture exclusivement littéraire, aux lignes pures, aux ornements simples et secs, n'ayant de racines que dans la tradition et dans l'érudition, et ignorante ou dédaigneuse de la vie réelle, ne pouvait qu'être froide, abstraite et compassée. « Tout cela ne pouvait durer » qu'un temps, parce que l'art de peindre, loin d'avoir pour borne » un certain type de dessin, ne se borne pas au dessin lui-même, » qu'il renferme encore le coloris, l'effet, la reproduction fidèle des » passions, des lieux, des temps. » (Ary Scheffer, cité par Ch. Blanc : *Les Artistes de mon temps.*)

Une révolution s'imposait. Ce fut celle qui devait aboutir au Romantisme.

Dès le début du siècle s'annonce un double mouvement, plus accentué et plus rapide en littérature, en art plus hésitant d'abord et plus timide, mais qui, en art et en littérature, se produit simultanément. Georges Michel est un vrai précurseur du romantisme ; Isabey nous fait vivre dans le monde des *Trois Mousquetaires* et de la *Reine Margot* ; Paul Huet rompt hardiment avec le froid paysage historique et se met à étudier la nature sur la nature, devant la nature, et plus tard Delécluze, le critique des *Débats,* pourra le « clouer à son pilori romantique. » Diaz fut toujours très romantique, quelquefois trop : il avait commencé par lire Victor Hugo ; ses premières toiles sont presque du Victor Hugo. Dans un autre genre, Troyon, qui fut toujours un paysan au fond de l'âme, adorait Pierre Dupont.

Beaucoup de ces peintres fréquentèrent les littérateurs de la génération militante. Paul Huet connaissait Victor Hugo, Lamartine, Dumas ; il était l'ami de Michelet. Dupré voyait Balzac, dont il goûtait peu, du reste, les descriptions et les portraits multiples, et Théophile Gautier ; il était en correspondance avec Ch. Blanc. Th. Rousseau fit partie du *Grelot,* sorte de club républicain où venaient Gérard de Nerval et Perrin ; il fut longtemps en relations avec le critique Thoré. Et les soirées de Barbizon, où peintres et poètes romantiques se réunissaient tous les samedis ! Il est certain que dans ces rapports continuels, souvent étroits, de peintres à littérateurs, les uns ont agi sur les autres ; on ne peut songer à s'en étonner : les œuvres des écrivains de l'époque nous fourniraient à

profusion des preuves de l'action de la peinture sur la littérature. Sur les peintres, l'influence littéraire s'est exercée aussi ; moins apparente sans doute au premier abord, réelle pourtant : Th. Rousseau lui-même, avec son instinct si sûr et si convaincu, au moment où sa liaison avec Thoré fut le plus intime, subit les idées du journaliste.

La plupart des peintres de ce temps-là sont des hommes simples aux goûts modestes. Presque tous ont connu la gêne, au moins à leurs débuts, et certains jusqu'à la fin de leur vie. Ce sont des enthousiastes et des jeunes, jeunes de cœur, de cette jeunesse que l'âge n'éteint pas. Même quand le besoin les force à faire des tableaux pour vivre, ils gardent un amour passionné de leur art, dont ils se font une très haute idée. Leurs relations entre eux sont empreintes de franchise et de cordialité ; et ils sont bons, sincèrement, et naïvement généreux.

Ce qui caractérise leur talent, c'est l'aspiration vers la beauté d'imagination et de sentiment, qui va parfois, chez quelques-uns, jusqu'au rêve et jusqu'au caprice, l'amour des contrastes et du pittoresque, qui peut aller jusqu'à l'amour du sombre et du mystérieux de mélodrame. En général, ils échappèrent à l'engouement des poètes pour l'art étranger ; mais ils furent, un peu plus tard, attirés, comme les poètes, par l'Orient ; enfin, et surtout dans le paysage, c'est la recherche du mouvement avant tout, de l'expression et du caractère, la prédominance de la couleur sur le dessin.

Cela poussé à l'excès quelquefois : il leur est arrivé de dépasser les bornes, — défaut de jeunes. L'ardeur de la lutte d'abord, l'enivrement de la victoire ensuite, s'ils n'excusent pas toutes les exagérations, du moins les expliquent. D'ailleurs, il faut se hâter de le dire, ces excès se montrent bien plus chez les littérateurs d'alors que chez les peintres. La plupart des paysagistes, s'ils ne les ont pas toujours évités, n'y sont tombés que par accident; et, même en ce cas, les excès sont chez eux d'une brutalité moins apparente et moins choquante. C'est qu'au fond, sans l'avouer, inconsciemment peut-être, ils ont conservé quelque chose des classiques — ce qu'il en fallait conserver : la composition qui permet d'embrasser l'œuvre entière d'un seul coup d'œil et de lui donner l'unité en réduisant les accessoires à leur rôle de simples accessoires, qui est de faire valoir et de mettre en lumière le sujet. Ils ont beau s'affirmer, en théorie, comme Théodore Rousseau, romantiques échevelés ; une fois à l'œuvre, ils sont pris par elle, pris par l'instinct qui se réveille en eux — et ils oublient leurs théories.

III

Il existe encore un autre lien entre l'évolution artistique et l'évolution littéraire : l'inspiration religieuse et chrétienne. Cette fois encore, les mêmes causes poussèrent peintres et littérateurs dans la même voie ; mais cette fois il n'était pas besoin d'entente entre eux, et ils auraient pu aussi bien, sans se connaître, marcher ensemble et arriver au même résultat. Car l'influence à laquelle ils obéissaient était celle d'une aspiration générale ; et, artistique ou littéraire, la révolution religieuse fut seulement le reflet de la révolution qui s'accomplit alors dans les esprits.

Le commencement et la première moitié du XIX[e] siècle virent une véritable renaissance du sentiment religieux, un mouvement, non pas superficiel et borné à quelques tentatives isolées, mais presque universel et très profond, un mouvement de réaction contre le scepticisme du XVIII[e] siècle.

« L'indifférence, dit Lamennais, considérée comme un état per» manent de l'âme, est opposée à la nature de l'homme et des» tructive de son être. » Ces esprits inquiets et troublés, qui vivaient parmi les révolutions et dans une sorte de fièvre continuelle, sentaient cela — confusément sans doute, sans s'en rendre compte pour la plupart — en tous cas, ils le sentaient; et ils éprouvaient le besoin d'avoir une foi.

Naturellement, cette foi ne pouvait plus être la foi naïve et superstitieuse du Moyen-Age : les gens d'alors n'étaient plus des enfants ; les événements les avaient mûris, et d'ailleurs les philosophes du XVIII[e] siècle leur avaient rendu ce service de leur apprendre à raisonner. Il leur fallait une foi sérieuse et solide, et capable de leur fournir, avec une direction dans la vie, une consolation dans la souffrance et une espérance pour l'avenir.

Le mouvement fut très sincèrement chrétien. Ce fut vraiment une grande époque chrétienne qui produisit des apologistes comme Châteaubriand, des poètes comme Lamennais, des orateurs comme Lacordaire, et même des écrivains populaires comme Esquiros. Beaucoup lurent alors les Evangiles ; lorsque les chrétiens les défendaient avec âpreté, les libéraux et les socialistes de ce temps-là n'en parlaient encore qu'avec respect...

Pourtant, quand il semblait que tout dût contribuer à assurer la renaissance religieuse, à la faire définitive, le mouvement avorte : peu à peu, après 1848, il s'arrête ; et lorsque la voix de Lacordaire, sous le second empire, se fait entendre à Notre-Dame, elle n'est déjà plus écoutée que par les catholiques seuls.

Quelle fut la cause de cet échec ?

Châteaubriand avait le premier reconnu et proclamé que le christianisme peut être une merveilleuse source d'inspiration poétique et artistique. Son livre eut un immense retentissement. Certes, ce n'était pas un tel ouvrage, malgré des beautés éclatantes, qui pouvait ramener les âmes et les affermir dans le christianisme ; mais il tournait les regards de tous vers la religion, l'œuvre des philosophes voltairiens était battue en brèche. C'était quelque chose. Châteaubriand avait fort bien compris la Bible, tout au moins au sens littéraire : en la mettant en parallèle avec les poèmes d'Homère, il la fit relire par des prêtres qui l'avaient oubliée. Par l'exemple des hommes de 93 essayant de faire adorer l'Etre suprême, il montrait qu'on n'invente pas une religion : « Chose étrange ! des » hommes puissants, parlant au nom de l'Egalité et de toutes les » passions, n'ont jamais pu fonder une fête. Et le saint le plus » obscur, qui n'avait jamais prêché que pauvreté, obéissance, » renoncement aux biens de la terre, avait sa solennité au moment » même où son culte exposait la vie. Apprenons par là que toute » fête qui se rallie à la religion, aux caractères des mœurs et à la » mémoire des bienfaits est la seule qui soit durable ».... Il faut dire qu'à côté de pages semblables et de grandes vérités exprimées on trouvait aussi dans le *Génie du Christianisme* des puérilités — comme ce passage où Châteaubriand affirme que les oiseaux ont été créés pour amuser l'homme et « accomplissent l'ordre de la Providence » en nous charmant.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Châteaubriand était, avant tout, presque exclusivement, artistique et littéraire : sur la littérature et sur les arts, son influence fut considérable, tandis qu'elle n'exerçait qu'une action peu importante au point de vue de la croyance et de la religion.

Lamennais fut un grand chrétien. Il avait compris admirablement qu'un peuple n'est rien sans la religion : « L'homme n'agit que » parce qu'il croit et les hommes en masse agissent toujours conformément à ce qu'ils croient, parce que les passions de la multitude » sont elles-mêmes déterminées par ses croyances. » Il ajoutait : « Si la croyance est pure et vraie, la tendance générale des actions » est droite et en harmonie avec l'ordre ; si la croyance est erronée, » les actions, au contraire, se dépravent : car l'erreur vicie et la » vérité perfectionne [1]. »

La croyance pure et vraie, pour Lamennais, c'est le catholicisme... Il est vrai que, plus tard, ses idées se modifièrent, à ce point même que Sainte-Beuve put dire de lui : « Il a le goût du » schisme ! qu'il en ait le courage ! » Malgré tout, il ne franchit

(1) Essai sur l'*Indifférence en matière de religion*, 1re partie, Ch. I.

pas la limite : ses *Paroles d'un Croyant*, socialistes et républicaines, sont encore d'un catholique.

Son œuvre en souffrit : elle ne donna pas les résultats qu'on aurait pu attendre. Et, en effet, comment le peuple l'aurait-il suivi, quand il ne pouvait le comprendre qu'en partie ? Quelle action vraiment féconde et durable auraient pu exercer ses paraphrases sur ceux qui ignoraient les livres saints?

Lacordaire [1] échoua comme Lamennais. Et, pourtant, Lacordaire avait pour lui l'éloquence de la chaire, la plus puissante la plus entraînante, la plus irrésistible !

Près de ceux-là, il y eut encore des hommes qui, tout en aimant les évangiles, avaient la ferme conviction que le clergé les voilait au peuple et les interprétait à son usage. Ils écrivirent pour le peuple des livres sur le *Nouveau Testament* [2]. Mais l'idée ne vint à aucun de lui faire lire d'abord les évangiles : ils commettaient la même faute que Lamennais avait commise, et ils étaient loin d'avoir son talent.

Ils furent certainement de bonne foi ; mais ils furent des utopistes et des maladroits. Ils n'eurent aucune action sur la masse, et le clergé catholique n'en prit jamais souci.

Ainsi le mouvement religieux tournait tout entier au catholicisme, s'affirmait essentiellement, exclusivement catholique : Châteaubriand ne voulait même pas connaître le protestantisme [3] et pour Lamennais, il n'était qu'une opinion [4]. Or, beaucoup de ceux qui étaient chrétiens dans l'âme répugnaient à la forme catholique. Il y avait déjà, dans ce seul fait, une raison pour que le mouvement n'aboutît pas : il se divisait, cessait d'être général. La faute du clergé lui-même détacha de la religion les tièdes, ceux qui avaient besoin d'être entraînés et encouragés.

(1) Les conférences de Notre-Dame commencèrent en 1835. En entrant, vers 1831, au journal l'*Avenir*, Lacordaire avait essayé de prouver qu'on pouvait être prêtre et républicain. « Dès lors, dit Sainte-Beuve (*Causeries du lundi*, » Tome Ier), la jeunesse a pu se convaincre que l'adhésion à un symbole reli- » gieux n'entraînait pas nécessairement l'adhésion à une forme politique. »

(2) Esquiros écrivait en 1841, dans la préface de l'*Evangile du Peuple* : « Peuple, prends ce livre... Depuis longtemps, des hommes accoutumés à te » tenir sous le joug interprétaient à leur usage et selon leurs intérêts le livre » du Libérateur. Nous t'en apportons aujourd'hui l'esprit et la lettre dans » toute leur énergique simplicité. Prends et lis. »

(3) Dans le 1er livre du *Génie du Christianisme*, où il vante le célibat des prêtres, il dit que « le pasteur protestant n'est, le plus souvent, qu'un homme » du monde qui donne des bals et des festins pour amuser sa famille. » Et il ajoute : « Quant à quelques sectes moroses, qui effectent la simplicité » évangélique et qui veulent une religion sans culte, nous espérons qu'on ne » nous les opposera pas. »

(4) Encore le protestantisme a-t-il pour lui tous les défauts. Il arrive à dire (Préface de la 3e partie de son *Essai sur l'indifférence*) « que la folie » se developpe à mesure que les esprits s'affranchissent davantage de l'obéis- » sance à l'autorité. »

Le clergé, autrefois, « se recrutait dans toutes les classes de la » société, dans les plus élevées comme les plus humbles. Il s'élevait » au milieu de toutes les classes de la société, en commun avec » elles, sous le même toit, respirant le même air, nourri du même » lait. Il recevait une éducation aussi forte, plus forte que celle des » classes laïques. » A ce moment, il aurait pu agir, et son action eût pu être efficace. Mais les choses avaient changé. Au temps où nous en sommes, le clergé se recrutait « à peu près exclusivement » dans les classes les plus obscures de la Société; il s'élevait, » depuis le début jusqu'au terme de sa carrière, séparément, » isolément, loin de tout contact avec le reste du pays [1]. » Trop peu instruit lui-même, il ne pouvait — et d'ailleurs il n'aurait pas voulu donner au peuple l'instruction religieuse.

En tout cas, il avait vu, il avait compris le besoin des hommes d'alors, la révolution qui s'accomplissait dans les esprits. Il entreprit d'exploiter cette révolution et de la tourner à son profit. Il agit lourdement, brutalement; il essaya d'imposer des pratiques au lieu de réveiller la foi; par ses exigences, par son intolérance au moment de la Restauration, il s'était rendu odieux; sa puissance, ses intrigues, son ambition inspirèrent la méfiance d'abord, la crainte ensuite. Quand il voulut tirer à lui le monopole de l'instruction primaire et secondaire, il donna à des hommes comme Guizot et Cousin l'occasion de dire très haut leur opinion, et de le montrer au grand jour tel qu'il était, ignorant et inférieur à sa tâche. « Il n'ose pas, il ne croit pas pouvoir accepter, pour sa propre » éducation, les garanties, les conditions, les épreuves de capacité » exigées pour l'éducation commune des classes laïques... » Avec cela, tendant à devenir de plus en plus un corps spécial dans la nation, une sorte de caste dont les intérêts pouvaient être différents de ceux du pays, contraires à ceux du pays !... Or, pour beaucoup, parmi les catholiques, le clergé représentait et en quelque sorte incarnait la religion : on se détacha de la religion quand l'affection et le respect se détournèrent du clergé.

Et c'est pourquoi, malgré les écrivains, malgré les orateurs de premier ordre qui l'avaient proclamé et soutenu, malgré le besoin général qui l'appelait, le grand mouvement religieux du XIX[e] siècle avorta.

Mais, s'il ne ramena pas les âmes à la religion délaissée, s'il demeura sans effet sur le peuple, ce mouvement religieux exerça sur l'art une immense influence — plus visible en littérature et plus bruyante, parce que la littérature de ce temps, depuis le *Génie du Christianisme* jusqu'à *Notre Dame de Paris*, a vu surtout

(1) Discours de Guizot à la Chambre des pairs.

de la religion le côté artistique et pittoresque. Sur la peinture, cette influence a été plus profonde à la fois et plus féconde : le sentiment religieux, chez les peintres d'alors, ne s'étale pas et n'a rien de théâtral ; il se dégage de l'œuvre elle-même ; et cela, non comme une intention, ni même seulement comme un désir qu'aurait eu l'artiste de nous convaincre, mais comme l'expression toute sincère, toute spontanée de sa foi.

Seulement, la peinture religieuse ne sera plus la peinture d'église d'autrefois. Déjà, au XVIIIe siècle, le catholicisme n'avait su inspirer aucun peintre. Ceux qui, alors comme en 1830, empruntèrent leurs sujets aux écritures, ne peuvent être appelés des peintres religieux [1]. A un art nouveau, pour traduire et pour exprimer sa religion, les formes qu'avait employées le Moyen Age ne suffisaient pas, puisque les sujets tirés de la Bible ou des Évangiles avaient perdu la vertu d'émouvoir des esprits qui n'avaient plus la foi naïve et que la mythologie catholique laissait indifférents. Il fallait des formes nouvelles, et que ces formes fussent les plus simples, les plus naturelles, les plus expressives, les plus capables de parler aux cœurs et d'évoquer en eux l'idée de Dieu.

C'est ainsi que la religion emprunta la forme du paysage.

Corot écrivait : « On dirait que les fleurs font leur prière. » Chacun de nous, devant certains spectacles de la nature, devant les montagnes, devant la mer, a éprouvé cette impression spéciale, ce sentiment de notre petitesse en face d'une grandeur infinie, ce besoin de s'humilier et d'adorer. C'est cette impression, plus ou moins forte, qui se dégage des paysages du temps. Et elle est tout entière dans le paysage — car le peintre est paysagiste au vrai sens du mot : la nature seule lui sert à manifester sa pensée, et s'il met des personnages dans son tableau, il a bien soin de ne leur donner que des rôles secondaires, pour ne pas égarer l'attention et mêler deux genres distincts. Delacroix lui-même, qui pourtant, dans ses grandes compositions, n'emploie le paysage qu'avec une extrême circonspection, avait bien compris cependant que, désormais, pour rendre l'idée religieuse, cette forme du paysage s'imposait ; et il l'avait si bien compris que, quand il eut à décorer une chapelle de Saint-Sulpice, sa *Lutte de Jacob avec l'Ange* fut, en réalité, un vaste paysage, où les personnages de premier plan n'avaient qu'une valeur de détails.

.... Les paysagistes de cette époque, consciemment ou non, sont des hommes religieux et chrétiens. Sans doute, la plupart ne pra-

(1) A moins qu'on n'appelle peinture religieuse la peinture d'église qui va de Ingres à Bouguereau.

tiquent pas ; même ceux qui, comme dit Sensier, font de leur art une religion, se tiennent tous, pendant toute leur vie, en dehors de l'église catholique ; et, seul peut-être parmi eux, Millet est un vrai catholique (encore est-ce un janséniste). Ce sont des gens graves, qui aiment sincèrement le christianisme, et dont la vie entière est un admirable exemple d'abnégation et de foi dans leurs idées. Aucun scepticisme chez eux, ni dans leur conduite, ni dans leur œuvre. La théorie de l'art pour l'art, tout égoïste, est de notre temps, non du leur : ils avaient, eux, une foi politique et religieuse, et ils auraient rougi de n'en pas avoir.

Ils ne séparent pas l'art de la religion, et ils voient l'une à travers l'autre. Georges Michel mourant disait à ses amis : « Ne me plai-
» gnez pas, car si vous saviez, quoique mes yeux soient bien affai-
» blis, comme je vois devant moi de beaux tableaux ! comme
» j'aperçois des paysages magnifiques !.... Ah ! si le bras me reve-
» nait, je peindrais des choses comme on n'en a jamais vu. »..... Corot, à l'agonie, élevait sa main dans l'air comme pour saisir d'invisibles formes : « Vois-tu comme c'est beau ! Jamais je n'ai vu
» d'aussi admirables paysages. »

C'est parce qu'ils furent vraiment chrétiens qu'on trouve et qu'on sent dans leur œuvre une pareille émotion religieuse, exprimée sans emphase, profonde et sincère. Sans doute, cette émotion n'est pas dans tous : Decamps dans ses paysages, Diaz et Troyon ne sont pas des peintres religieux. Mais Georges Michel, quoiqu'il n'aimât pas les prêtres, a laissé des paysages tout imprégnés de sentiment chrétien. Mais Corot, qui fut pourtant un sceptique — comme sont sceptiques les Parisiens — a merveilleusement compris certaines aurores et certains soirs fugitifs comme la vie. Chez d'autres, l'idée religieuse se fait voir si nettement qu'il devient impossible de ne pas la sentir : voici Paul Huet, un homme aux goûts de prêtre, à la vie modeste et sévère... : « Des bois, des eaux, des retraites cachées... » Pas d'hommes. Ailleurs : « Un pensif oiseau d'eau, qui se tient seul dans une petite baie écartée et ombreuse. » Son tableau du *Cavalier* est une vraie prière. L'art de Dupré, âpre et sauvage, a un caractère biblique à la fois et profondément chrétien. Et enfin les ciels de Théodore Rousseau semblent autant d'actes de foi.

***

Nous reviendrons sur tous ces points : Nous n'avons voulu ici qu'indiquer, de façon à permettre de les voir d'un coup d'œil et dans les rapports qu'ils ont entre eux, les traits essentiels et communs de cette époque qui, surtout en ce qui concerne le paysage, doit occuper une si grande place dans l'histoire de l'art.

En résumé : Les peintres d'alors ont vécu dans une atmosphère de révolutions et d'évolution politique, artistique et religieuse.

Les événements politiques n'ont eu qu'une action insignifiante sur la peinture. Mais, en revanche, elle a été intimement mêlée au grand mouvement romantique : peintres et littérateurs ont marché ensemble, poussés par les mêmes aspirations, agissant au nom des mêmes principes ; ils ont subi l'influence les uns des autres, mauvaise pour quelques-uns qui l'ont trop subie, en somme heureuse dans ses résultats. La plupart des peintres, du reste, ont évité dans la pratique, sinon toujours dans leurs théories, les folies de jeunesse et les excès du romantisme littéraire.

Quant à la révolution religieuse, c'est sans contredit par les peintres qu'elle a été le mieux sentie, le mieux comprise. Elle a exercé une action profonde et féconde sur la peinture, qui a trouvé pour l'exprimer la forme nouvelle du paysage.

Ainsi donc, l'art du paysage transformé, ramené à l'observation et à l'expression de la nature, la beauté dynamique substituée à la beauté statique, la prédominance établie de la couleur sur le dessin, et enfin le sentiment religieux (en dehors du catholicisme) très sincère et se dégageant de l'œuvre même — tels sont les caractères principaux de cette période, qui vit une vraie Renaissance du paysage français.

IV

Il nous a paru nécessaire, avant d'aller plus loin, de diviser par groupes, d'après leur âge et aussi d'après les différences de leurs talents, ceux que nous nous proposons d'étudier. Quoique cette division n'ait jamais été faite, et que, sous ce nom d'Epoque 1830, la Presse, la Critique, le public aient pris l'habitude de comprendre tous les peintres morts depuis 1870, elle n'est cependant pas inutile. En vertu de la confusion actuelle, Corot, qui naquit en 1796, appartient à l'Ecole de 1830 au même titre que Théodore Rousseau, qui naquit en 1812. Pourtant que de changements peuvent survenir, en seize ans, dans la manière de penser et dans la manière de peindre ! Aux Expositions de 1861 — pour ne citer que cet exemple — nous en étions encore aux Romantiques ; et, en 1880, l'impressionnisme actuel prenait la place.

Pour procéder avec ordre, nous classerons les paysagistes en trois groupes : Classiques, Précurseurs du romantisme, Romantiques. Les noms par eux-mêmes signifient peu de chose, car nous avons suivi rigoureusement l'ordre chronologique. Cette division, cependant, n'est pas toute conventionnelle, et, au moins dans une cer-

taine mesure, correspond à des différences réelles entre les peintres de ces divers groupes.

Les premiers ont encore l'esprit classique. Ce sont des gens d'allures plutôt distinguées, d'habitudes bourgeoises, fortement imprégnés des idées de l'autre siècle, auquel ils appartiennent tous par la date de leur naissance. Tous se connaissent et se fréquentent — une seule exception, Georges Michel, homme sans lettres, qui vendait ses tableaux à la douzaine et que les autres ignorèrent. Ce furent d'honnêtes talents, et l'un d'entre eux eut du génie : Corot — car, par son âge, et aussi par ses relations, Corot est de ce groupe. Quant à Valenciennes, sa place eût pu être aussi bien parmi les peintres du XVIIIe siècle, puisqu'il est né en 1750 ; mais il est mort en 1819, et il a formé bon nombre d'élèves, dont l'esthétique sera celle du XIXe siècle. C'est pourquoi nous l'étudierons ici.

Le deuxième groupe, celui des Précurseurs, marque la transition entre les deux écoles avec Decamps, Isabey et Paul Huet. De ces trois peintres, Paul Huet seul fut exclusivement paysagiste. Comme G. Michel avait été dans le premier groupe, il est le peintre religieux de cette époque.

Enfin, le groupe Romantique comprend ceux qui, définitivement, rompirent avec les vieilles traditions : Diaz, le plus vieux (1809) ; Troyon (1810) ; Cabat, Dupré, Millet, et Théodore Rousseau, qui fut avec Ruysdaël le plus grand paysagiste du monde [1].

(1) Si nous ne parlons pas ici de Courbet et de Daubigny, c'est parce qu'ils appartiennent à une autre époque, celle du second Empire, que nous avons l'intention d'étudier un jour.

ÉPOQUE 1830

PREMIER GROUPE

LES CLASSIQUES

VALENCIENNES (1750-1819)

On sait à quel point la nature vraie tomba dans le discrédit au temps de David. Toute cette époque a horreur de ce qui est naturel, et il semble que les Français d'alors aient un sens de moins. Il y a des choses qu'on ne peint point — une cour de ferme, des poules, du fumier — choses indignes de fixer l'attention, incapables d'intéresser. Sans doute, le siècle de Louis XIV n'aurait pas peint non plus la cour de ferme ; mais, comme il était un grand siècle artistique, il eut un art à lui, des symboles à lui, et une campagne belle et noble. Le Poussin trouve que cette noblesse manque au paysage français : il apprend donc une autre langue pour exprimer ses sentiments ; et, cette langue, il la parle admirablement ; ses paysages, faits en Italie, sont italiens ; mais ils sont peints par un artiste de génie qui aime passionnément la nature. Valenciennes, lui, peint des sites italiens en France, dans son atelier, et les peuplent de héros de Virgile et d'Homère. C'est le règne du faux et du mauvais goût. D'ailleurs, il faut toujours se rappeler, quand on étudie les œuvres de cette époque, que le chef-d'œuvre de Watteau, *l'Embarquement pour Cythère,* accroché dans un coin de l'atelier de David, y servait alors de point de mire aux boulettes de mie de pain.

Valenciennes naquit à Toulouse en 1750. Il fut de l'Académie à trente-sept ans. Il était élève de Doyen. Lui-même forma, à son tour, beaucoup d'élèves, du reste excellent professeur, surtout au point de vue pratique : un élève, formé par lui, ayant du goût, et ne cherchant pas trop à s'écarter des habitudes de la mode, était sûr de vivre de sa peinture.

Le Louvre possède un tableau de lui, intitulé : *Cicéron découvre le tombeau d'Archimède.*

Valenciennes a laissé un gros volume : *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1), où l'on trouve parfois des choses intéressantes et de bonnes choses. Mais le livre, pour les paysagistes, est surtout curieux en ce sens qu'on y voit, aussi nettement que possible, comment les peintres d'alors comprenaient l'art du paysage.

(1) *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes* suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, par Ph. Valenciennes. A Paris, chez l'auteur et chez Descomm, libraire, au Palais-Egalité n° 2. (An VIII).

Pour la composition d'après nature :

« C'est par ce moyen, écrit le maître, et les connaissances qu'on » doit avoir de l'architecture et de la perspective, qu'une petite » cabane située sur le sommet d'une montagne peut, d'un coup de » crayon, devenir un temple élégant, que des buissons deviennent » des arbres vigoureux, qu'on fait d'une pierre un rocher et d'un » rocher une montagne.

On conçoit qu'avec de pareils principes, les paysages de Valenciennes soient faux.

« Il faut avoir attention de ne pas la peindre (la nature), à la » suite des grands vents, parce que la poussière qu'ils ont élevée, » portée sur les arbres et sur tous les autres objets, les décolore, » les fane, et leur donne des teintes fausses. Attendez que la pluie » les ait nettoyés et leur ait rendu leur éclat. Ce n'est pourtant pas » après la pluie qu'il faut peindre ; donnez le temps à la terre de » boire l'eau de sa surface, qui la rendait trop brune, aux arbres » de laisser sécher leur écorce et les branches dont la couleur est » foncée par l'humidité ; tous les tons seraient alors noirâtres. » Mais au bout d'une heure, quand tous les objets ont repris leur » couleur naturelle, voilà le moment qu'il faut saisir avec empresse» ment. »

Evidemment, l'homme qui écrivait cela n'a aucune idée de l'*Effet*, qui tient une si grande place dans notre école impressionniste, aucune idée même de l'étude sur nature. Il est vrai qu'il est si rare qu'on peigne sur nature, en ce temps-là !...

Valenciennes termine par des réflexions pratiques et des conseils moraux.

« Ne rendez pas le public confident de vos progrès successifs ; » ne vous montrez qu'au moment où vous mériterez réellement de » fixer son attention. »

Le peintre doit conserver sa gaîté le plus possible, faire de la musique pour se délasser : « On a remarqué que tous les grands » peintres ont aimé la musique. C'est que tous les arts sont frères » et que les hommes de génie ont l'imagination ardente et le cœur » sensible. » Ailleurs, il recommande la sobriété : « L'excès de » table ne saurait convenir à un artiste qui a besoin de conserver » le calme et le sang-froid nécessaire à l'observation. » La peinture est, d'ailleurs, pour Valenciennes, « le talent le plus philoso» phique ; et Socrate a dit que les artistes étaient les plus sages, » parce qu'ils l'étaient sans affectation. »

Il finit en nous assurant que « le véritable talent est sûr de la » renommée, et que la renommée conduit à l'immortalité. »

Valenciennes mourut en 1819, chargé d'ans, de gloire et d'honneurs.

DE MARNE (1754-1829)

Jean-Louis de Marne naquit à Bruxelles en 1754 (1). Sa mère était baronne d'Anschütz. Il vint à Paris étant encore très jeune, et entra, dès son arrivée, dans l'atelier de Gabriel Biard. Sa vie offre peu d'incidents. S'il ne fut pas toujours très riche, du moins il ne connut jamais la misère et il gagna facilement sa vie dès ses débuts. Il mourut en 1829, estimé de tous et comblé d'honneurs, membre de l'Académie depuis 1783.

De Marne eût un joli talent. Il n'a presque jamais traité le paysage sans figures ; et très souvent, dans ses tableaux, le paysage ne tient qu'une place très secondaire. Beaucoup de ses œuvres sont en Russie.

Le Louvre possède de lui :

1° *Une route sur laquelle on voit une diligence* ;

2° *Une foire à la porte d'une auberge* ;

3° *Le départ pour une Noce de village.*

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830)

Dans l'œuvre de Taunay, non plus, le paysage n'a pas la première place.

« Il m'a toujours paru, dit Ch. Blanc, que si Louis David, au » lieu d'être un grave chef d'école et un grand peintre d'histoire, » avait traité des scènes familières ou anecdotiques, il l'aurait fait » exactement dans la manière et dans l'esprit de Taunay. J'imagine qu'on y aurait trouvé le même goût pour le style antique, » la même recherche un peu froide du contour, les mêmes intentions de morale, ou pour mieux dire, les mêmes prétentions à la » philosophie (2). »

On ne saurait pas mieux juger Taunay.

Il avait étudié avec Casanova. Il se maria en 1788 et eut plusieurs enfants, qu'il élevait avec peine, lorsqu'il accepta les offres que lui faisait le gouvernement portugais pour aller fonder une Académie à Rio-de-Janeiro. Il en revint bientôt, dégoûté du pays et des gens, plus pauvre qu'avant son départ. A son retour, chacun l'aidant, il parvint enfin à se tirer d'affaire ; il gagna même de l'argent dans les dernières années de sa vie. Il mourut à Paris, au numéro 35 de la rue de Vaugirard, le 20 mars 1830 ; il était âgé de 75 ans.

(1) Il s'appelait Jean-Louis de Marnette de Marne. Charles Blanc le fait naître en 1744 — ce qui est une erreur.

(2) Histoire des peintres. Ecole française. Tome II.

Le Louvre ne possède aucun paysage de Taunay, mais seulement quatre tableaux de genres divers :

1° *Extérieur d'un hôpital militaire provisoire en Italie*;
2° *Une prédication de Saint Jean-Baptiste* ;
3° *Prise d'une ville* ;
4° *Pierre l'Hermite prêchant la Croisade.*

JEAN-ANTOINE CONSTANTIN (1756-1844)

Le peintre graveur Constantin est né à Bonneveine, près de Marseille, en 1756. Il est décédé à Aix le 9 janvier 1844.

Constantin fut un paysagiste du genre historique. Il a laissé des eaux-fortes, des lithographies et de nombreux dessins.

Son fils, Joseph-Sébastien, naquit à Aix en 1793. Il est mort aveugle à l'hospice de Bicêtre en 1864. Il a laissé quelques vues et quelques tableaux de genre.

Bellier de la Chavignerie donne la bibliographie de cet artiste. Elle est plus considérable, hélas ! que celle de bien des grands maîtres [1].

JEAN-JOSEPH-XAVIER BIDAULT (1758-1846)

Bidault, né à Carpentras, en 1758, eut une médaille d'or au Salon de 1812; il fut membre de l'Institut et chevalier de la Légion d'honneur. Très connu de son temps, oublié aujourd'hui, il eut un talent très médiocre. C'est à un autre titre qu'il mérite de passer à la postérité : Membre du jury et homme en place pendant toute l'époque 1830, il a été l'ennemi acharné de la jeune génération et a contribué plus que personne à retarder le beau mouvement d'affranchissement de l'Ecole romantique.

Le Louvre a de lui un paysage intitulé : *Vue de Subiaco* [2].

GEORGES MICHEL (1763-1843)

Personne ne connut Georges Michel, même en pleine période romantique. Quelques artistes et critiques, ayant vu ou acheté de

(1) Il y a plusieurs Constantin encore. Comme paysagiste, le moins oublié est un nommé Constantin (Dominique-Charles-Vivant), né en 1804. Il a exposé à quelques salons.

(2) On ne peut se faire une idée de ce qu'ont été autrefois ces petits peintres si oubliés, comme Bidault, Diday, Dauzats.... C'étaient de grands personnages.

ses toiles — non signées — chez des marchands de curiosités, s'informèrent. On apprit d'un vieux brocanteur que ces toiles étaient d'un nommé Michel, que lui-même et les vieux de Montmartre avaient bien connu dans le temps : qui ne l'avait vu revenir, avec sa femme, vers la nuit tombante, des longues promenades qu'il faisait dans les environs de Paris ? Thoré écrivit sur l'artiste mort un feuilleton qui parut dans le *Constitutionnel* en 1846. Il y disait entre autres choses que Georges Michel travaillait seulement quand il était ivre; rien n'était plus faux; mais Georges Michel, dans sa jeunesse, avait été l'ami de Bruandet qui fut un assez mauvais sujet; puis il appartenait à l'époque de Lantara, à cette fin du XVIIIe siècle où une foule de paysagistes, peintres de genre à moitié artisans, qui peignaient des écrans, des boîtes, des éventails et des panneaux de voiture, menèrent la vie de bohème. Le journaliste pensa que Michel, étant de ce monde, avait dû partager ces goûts, et il n'en chercha pas plus long. Son article, d'ailleurs tout superficiel, fait de renseignements pris de toutes mains et de vagues souvenirs de brocanteurs, était plein d'inexactitudes et d'erreurs.

De sorte qu'on ne saurait rien du premier des grands paysagistes français de ce siècle, si Sensier n'avait eu la chance de rencontrer la veuve de Georges Michel qui lui donna un récit exact et complet de la vie de ce singulier artiste.

***

Georges Michel était né à Paris, paroisse Saint-Laurent, le 12 janvier 1763 [1]. Son père était employé aux Halles. Quand il eut douze ans, M. de Chalue, fermier général, qui protégeait sa famille, le mit en apprentissage chez un peintre nommé Leduc. Mais il faisait souvent l'école buissonnière et s'échappait pour aller dessiner d'après nature dans les environs de Paris, qui étaient alors la campagne.

« A quinze ans, il fit la connaissance d'une jeune fille de son » âge, qui était blanchisseuse, Marguerite Legros ; il en devint » amoureux comme un fou ; il voulut l'épouser ; mais les parents » s'y opposèrent. Alors, les amoureux se sauvèrent, se cachèrent, » et on n'entendit plus parler d'eux. A seize ans, il avait un enfant, » à vingt ans, il en avait cinq. »

Il en eut trois autres plus tard.

L'ancien régime était indulgent à ces frasques. M. de Berchigny, colonel de hussards, emmena Michel en Normandie, où son régi

(1) A. Sensier. — *Etude sur G. Michel.* — Récit de la veuve Michel.

ment tenait garnison. « Ecoute, Michel, lui avait-il dit, si tu veux » me donner des leçons, je t'emmènerai avec mon régiment, tu » vivras comme mes sous-officiers et tu auras le grade de lieutenant; » tu enverras ta paye à ta petite famille, et tu vivras heureux » et libre avec mes hussards. » Georges Michel resta aux hussards de Berchigny environ un an.

Il appartint aussi au duc de Guiche qui, faisant un voyage avec sa jeune femme sur les bords du Rhin, l'emmenait pour leur donner à tous deux des leçons de dessin. Un autre gentilhomme l'emmena en Suisse. Il rentra en France au moment de la révolution, et il arriva à Paris quelques jours avant la prise de la Bastille.

« Michel avait la tête chaude. Il crut que le massacre de Paris » allait être ordonné; il se mit avec les bourgeois et les gardes » françaises et combattit à la prise de la Bastille. »

C'est à cette époque que se place sa liaison avec Bruandet. Ici, nous donnons le récit complet de sa veuve, tel que le rapporte Sensier.

» Vous avez sans doute entendu parler de Bruandet, ce mauvais » sujet des faubourgs, qui avait un grand talent pour les intérieurs » de forêts ; Michel et lui furent pendant un temps des compa» gnons inséparables.

» Ils étaient toujours ensemble au bois de Boulogne, à Romain» ville ou aux prés Saint-Gervais, et aux cabarets des barrières, où » Bruandet aimait à boire et à faire l'aimable avec les femmes ; » mais, tout en lui tenant compagnie, Michel, au fond, était sobre ; » il se plaisait avec Bruandet, parce que c'était un peintre de » mérite et qui lui donnait de bons conseils ; mais cette vie d'in» conduite le fatigua tant qu'il fut forcé de le quitter. On dit même » que Bruandet mourut jeune par l'excès de ses débauches et que » Michel se vit en même temps débarrassé de son ami compro» mettant et du genre de vie où il l'avait entraîné.

» Car Bruandet était un compagnon bien extraordinaire et un » dissipateur sans raison. Le dimanche surtout, ils couraient tous » deux par la campagne pour voir les bois, les champs et la Seine. » Quand ils étaient rompus de fatigue, ils s'arrêtaient pour dîner au » premier cabaret venu, et, là, Bruandet devenait querelleur et » cherchait dispute aux passants, rien que pour faire voir à Michel » sa force corporelle et son adresse au bâton ou au sabre; souvent » on se battait, et Michel, forcé de défendre son camarade, dégaî» nait fièrement, car, à cette époque, messieurs, tout citoyen portait » le sabre, et Michel savait s'en servir comme un vrai militaire ; » Michel se battait, sauvait ce diable de Bruandet et s'en retour» nait tout glorieux à Paris. Mais souvent, aussi, il y avait du » sang répandu, et Michel et Bruandet finissaient leur partie de » campagne au corps de garde.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

» J'ai entendu dire que Bruandet finit très mal, qu'il jeta par la » fenêtre une femme qui l'avait trompé, ce qui le fit condamner à » mort; mais il paraît que la femme n'était pas de qualité, et la » justice de ce temps-là ayant beaucoup de besogne avec les nobles » et les conspirateurs, Bruandet put s'échapper, grâce à la protec» tion de quelque patriote amateur de tableaux, et qu'il alla se » cacher dans la forêt de Fontainebleau, où il fit de bien belles » choses en peinture, et puis, il revint après mourir à Paris, dans » un coin des faubourgs.

» Michel m'a souvent parlé de Bruandet comme d'un grand » diable, aussi haut qu'un tambour-major, toujours le sang à la tête » et facile à s'emporter; mais dès qu'il se mettait à peindre d'après » nature, il devenait doux comme une jeune fille, ne parlait plus » et ne se serait pas dérangé si son plus grand ennemi était passé » près de lui. Bien souvent il était mécontent de sa journée » de travail et, ces jours-là, il avait plus envie de pleurer que de » chercher querelle, et il disait à Michel : « Ce n'est rien de don» ner un coup de sabre, mais c'est bien autrement difficile de don» ner un coup de pinceau sur le haut d'un arbre ou sur un ciel » bleu. » (Récit de la veuve Michel. — *Etude sur G. Michel*, par Sensier.)

Du moins au point de vue de l'art, ce fut un bonheur pour Georges Michel de rencontrer un camarade comme Bruandet, pour courir la campagne et travailler. Sans doute leur travail d'après nature consistait surtout en dessins ; mais n'était-ce pas déjà beaucoup à une époque où l'on peut dire que le travail sur nature n'existait pas.

Il fréquentait l'atelier de Mme Vigée-Lebrun, ceux de de Marne et de Swebach, et faisait souvent à ces peintres les fonds de paysage de leurs tableaux. De Marne faisait à son tour les personnages dans les tableaux de Michel.

« De Marne l'aimait comme un frère et lui demandait conseil ; » il lui disait souvent, devant une de ses peintures : « Tu vois bien, » Michel, j'aurais voulu faire ce tableau-là, et, si tu veux, je le » signerai de mon nom. » C'était là un bel éloge, car M. de Marne » était un peintre de grande réputation, qui vendait ses tableaux » de beaux prix. Mais Michel lui répondait : « Fais à ton goût ; » quant à moi, tu sais ce que je pense d'une signature ; je n'en mets » jamais sur mes tableaux, parce que la peinture doit parler par

» elle-même, et la signature n'est qu'une enjôleuse qui cherche à
» tromper ou à séduire [1]. »

Sous la Restauration, il travailla chez un M. d'Ivry, un amateur qui avait toute la journée la palette à la main « et qui avait, ajoute
» avec admiration la vieille femme, autant de mille francs de rente
» qu'il y a de jours dans l'année. » L'amateur faisait faire presque entièrement ses tableaux par Michel. « Quand on lui en demandait
» des nouvelles, il disait : Ah ! ce pauvre Michel ! il y a longtemps
» qu'il est mort. Il voulait ainsi faire croire que les tableaux que
» mon mari lui retouchait étaient son ouvrage [2]. »

On voit que, pour tous les contemporains, Georges Michel ne fut qu'un bon artisan, gagnant sa vie à faire de pauvres ouvrages pour les autres, capable d'aider les artistes bien cotés et même de peindre un paysage de temps en temps, à condition qu'on lui dessinât les personnages. Cependant, à plusieurs Salons il exposa, et, dit sa veuve, il vendait assez souvent ses toiles d'exposition.

De ses huit enfants il ne lui restait plus qu'un fils. Il voulut l'établir et installa une boutique de curiosités qu'il tint avec lui, au numéro 42 de la rue de Cléry. Mais le commerce le dégoûta bientôt. Il vendit tout, plaça ses économies à fonds perdus sur la tête de sa femme et, après un voyage à Condé, s'installa définitivement à Paris, 2, rue des Fontaines, en face du Temple.

En 1828, étant âgé de 65 ans, il avait épousé en seconde noces Mme Charlotte Claudier-Vallier, celle qui fit le récit de sa vie.

Vers la fin de sa vie, il habitait une maison, qu'il avait achetée, au numéro 2 de l'avenue de Ségur (en 1831 ou 1832). Depuis longtemps, sans rien avoir de superflu, il était à l'abri du besoin ; et ses dernières années s'écoulèrent dans la plus grande tranquillité. En 1830, à la chute des Bourbons, il avait eu un moment de joie, car il était toujours resté républicain ; les batailles de juin et les émeutes le découragèrent : « Il voyait bien que tous les républi-
» cains n'étaient pas comme lui des hommes de courage, de pro-
» bité et de bonnes intentions [3]. »

Un jour il eut une attaque de paralysie ; il alla dès lors en s'affaiblissant, et mourut le 7 juin 1843. Il disait à sa fille et à sa femme, qui le soignaient :

« Ne me plaignez pas, car si vous saviez, quoique mes yeux
» soient bien affaiblis, comme je vois devant moi de beaux tableaux,
» comme j'aperçois des paysages magnifiques ! Ah ! si le bras me
» revenait, je peindrais des choses comme on n'en a jamais vu. »

(1) Sensier. — *Etude sur G. Michel.* — Récit de la veuve Michel.
(2) Sensier. — *Etude sur G. Michel.* — Récit de la veuve Michel.
(3) Sensier.

***

« Georges Michel était un homme petit, leste et très bien fait [1],
» fort aux tours d'adresse et de force. Jamais fatigué, il faisait des
» courses que n'auraient jamais pu accomplir les fameux coureurs
» d'avant la Révolution, et il disait de ses jambes qu'elles étaient
» comme le bon acier : plus elles vieillissaient, plus elles se trem-
» paient au grand air.

» Ses yeux étaient noirs, et aussi les cheveux, le nez gros, la
» bouche grande et les dents blanches comme l'ivoire; à 80 ans, il
» les avait encore toutes.

..... » Toujours gai, toujours content, il chantait sans cesse.
» Mais, quand nous arrivions aux buttes Montmartre ou aux buttes
» Chaumont, il devenait muet : il regardait la plaine avec inquié-
» tude et nous rudoyait ferme si nous cherchions à lui parler. Mais
» il était foncièrement bon et prompt à obliger comme à s'em-
» porter.

.... » Il était d'un caractère très méfiant et se croyait toujours
» volé par sa famille ; fermant tout, il ne quittait jamais ses clés,
» même la nuit : jusqu'au moment de sa mort, il les garda sous son
» oreiller. Il était d'une probité irréprochable, ayant horreur des
» dettes : il poussait cette horreur si loin que, le jour où il devait
» payer son terme, il était levé à cinq heures du matin et attendait
» à la porte de son propriétaire que celui-ci fût visible [2]. »

Homme d'intérieur, il était très méticuleux et poussait l'ordre jusqu'à la manie — d'ailleurs grand amateur de bibelots, comme Rembrandt : en une vente qui eut lieu chez lui en 1841, on vendit à la criée, outre les études et les dessins, des armes à feu, des modèles de petits canons, deux mille volumes, une quantité de tabatières et de couteaux, deux cents cannes et dix-huit pendules !!!

***

Georges Michel peignit rarement d'après nature. « En passant
» près du marchand de tabac, il en achetait pour quatre sous, en
» ayant soin de le faire envelopper dans du papier gris ou bleu, et
» en arrivant chez lui il pliait avec soin ce papier et le plaçait
» dans son calepin, pour qu'il lui servît à faire ses petits dessins. »
Aux buttes Chaumont, à Montmartre, en pleine campagne, il

(1) Il avait un buste très long et de petites jambes. (Note manuscrite trouvée dans les papiers de la veuve Michel). Il y a, dans l'air de son portrait, quelque chose de très parisien. Le nez est de race parisienne, en pied de marmite. Rabelais était un de ses auteurs favoris.

(2) Sensier. — *Etude sur G. Michel.* — Récit de la veuve Michel.

prenait des notes sur ses bouts de papier; quand on vidait les dépotoirs de Pantin, il était là, sous le vent empesté: « Tiens! » disait-il à sa femme, c'est comme un torrent de Suisse, et c'est » même d'un bien plus beau ton : c'est doré comme un Cuyp [1]. » Puis, rentré chez lui, au fond de sa chambre, dans le silence de son atelier, seul avec ses pinceaux et sa pensée, il faisait son tableau.

Il admirait avec passion les Flamands et les Hollandais, Rembrandt surtout, et il leur ressemblait par sa manière de penser le paysage. Il avait aussi leurs goûts sédentaires : « Celui qui ne peut » pas peindre pendant toute sa vie sur quatre lieues d'espace n'est » qu'un maladroit qui cherche la mandragore et qui ne trouvera » jamais que le vide. Parlez-moi des Flamands et des Hollandais. » Ceux-là ont-ils jamais couru le pays? Et cependant ils sont les » bons peintres, les plus braves, les plus hardis, les plus désintéressés [2]. »

Dans les dernières années de sa vie, il jeta le masque, comme Rembrandt. Avec les images dont son cerveau était plein, avec les souvenirs cueillis sur ses « quatre lieues d'espace » (Montmartre et les environs de Paris) et aussi avec les souvenirs de ses lectures, il fit — non ce qu'il voyait, mais ce qu'il rêvait. Œuvre de romancier, œuvre de fantaisie échevelée, des torrents impétueux, de sombres forêts, des rocs bizarres suspendus sur de terribles abîmes, des tours démantelées, « des pans de murs mystérieux de l'école » d'Anne Radcliffe », dit Sensier. Et beaucoup de ces toiles sont fort belles; pas toutes, car, comme en toute œuvre considérable, il en est qui sont sans valeur ; et, de plus, Michel a produit un grand nombre de tableaux non signés et a souvent collaboré à des tableaux signés par d'autres. La composition, chez lui, est remarquable, avec cette allure de noblesse un peu rude des gentilshommes campagnards. La couleur, chaude, est d'un beau roux que lui donnent des dessous transparents.

Georges Michel travaille pour lui-même et pour lui seul. Il semble qu'il soit hors la loi de cette époque, qui n'a aucune idée du paysage [3], sur laquelle il est en avance, et dont il se soucie fort peu d'ailleurs. De Marne lui a fait souvent ses personnages; c'est dans ces toiles faites à deux que se montre bien toute la distance qui les sépare l'un de l'autre: De Marne paraît « enfantin, vieillot » et d'un esprit suranné », tout au passé ; Georges Michel est tout entier du XIX[e] siècle [4].

(1) Sensier. — *Etude sur G. Michel.*

(2) Sensier. — *Etude sur G. Michel.*

(3) « Je ne vous dis rien du paysage. C'est un genre qu'on ne devrait pas traiter. » (Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de 1791).

(4) Sensier.

Sensier dit de lui : « Bien équilibré dans son intelligence, il en » donne toute la somme dans le cours de sa vie. Imitateur des » maîtres, il devint imitateur de la nature et finit par en être un » traducteur éloquent. Avec une intelligence moyenne, mais avec » une passion noble et constante, il a conquis une place dans la » famille des vrais artistes par le seul mobile qui élève les cœurs, » par une poétique (1). »

Cela n'est pas suffisant; et même Sensier est injuste quand il ajoute qu' « il ne fut ni un grand esprit, ni un artiste de haute » lignée. » Il ne fut pas un grand esprit — peut-être; et encore... mais il fut un artiste de haute lignée.

Et un artiste très français. Le Français que l'on reconnaît aux traits de son visage se révèle dans son œuvre. Sans doute il imite souvent les Flamands et les Hollandais, mais il est rare qu'il ne garde pas sa personnalité ; et cette personnalité éclate dans certaines pages où, de ses maîtres, il ne reste plus que sa communion d'idées avec eux. Georges Michel est le premier qui ait parlé français en paysage; et si sa langue est encore embarrassée de formules étrangères, on sent du moins qu'elle est en train de devenir indépendante et que bientôt elle sera capable d'exprimer sa pensée tout entière, et sans secours.

S'il fut le premier des grands paysagistes de notre siècle — (il réunit dans son œuvre deux sur trois des éléments essentiels de l'art) — il en fut aussi le premier paysagiste religieux.

Dans son chapitre sur « les idées et la religion de Michel », Sensier le représente philosophe en 89, puis adorateur de l'Etre suprême et du Grand Architecte de l'Univers ; enfin, sur ses vieux jours, converti au dieu des bonnes gens de Béranger. Pour ce qui est des philosophes, il ne semble guère que la tournure d'esprit de Georges Michel ait dû le porter de leur côté. Son admiration pour Rembrandt, le grand peintre chrétien, n'indiquerait-elle pas, au contraire, à elle seule, des sentiments chrétiens? Puis, Georges Michel, qui avait reçu une bonne éducation primaire — que plus tard il développa (2) — avait reçu aussi une bonne éducation chrétienne, puisqu'il fut élevé par le curé du village des Vertus, dans la plaine Saint-Denis. Du temps des Encyclopédistes, et pendant la Révolution, quel est son livre de chevet? Rabelais. Or, Rabelais, s'il a fait œuvre de réformateur, n'a pas fait une œuvre anti-religieuse ni anti-chrétienne. Loin de là. Et lorsque Sensier écrit que « sa passion pour Rabelais et son admiration pour Pantagruel » l'avaient conduit tout doucement à l'éclectisme bourgeois de

(1) Sensier.
(2) A sa vente, on a trouvé chez lui 2,000 volumes.

» Béranger », nous avons le droit de nous étonner qu'un tel chemin ait amené Georges Michel à un tel but. Enfin, sous le Directoire, il suivit assidûment les prêches de la foi nouvelle, « la Théophilanthropie. » Cela est-il d'un éclectique ? ou d'un homme qui a besoin d'une religion, qui ne peut s'en passer, qui a souffert lorsque les églises étaient fermées et s'y précipite dès qu'elles sont ouvertes — parce qu'il éprouve, naïvement, le désir de prier en commun. Il est certain que Georges Michel fut toujours libéral et anti-catholique, qu'il détestait tout ce qui rappelait l'ancien régime : les nobles — et même on peut être surpris de cette haine, car les nobles lui avaient fait beaucoup de bien, — et les prêtres : mais cette aversion pour les prêtres ne prouve pas qu'il détestait la religion. Il méprisait tout ce qui, en matière de religion, est signe extérieur, comme on le voit dans une petite pièce de vers de lui, enfantine d'ailleurs, que cite Sensier ; il s'agit des gens qui attendent l'heure de la mort pour se repentir :

L'un appelle à son aide saint Martin,
L'autre saint Roch, l'autre sainte Nitouche ;
On psalmodie, on braille du latin,
On les asperge, hélas ! le tout en vain :
Au pied du lit se tapit le malin.

Mais combien d'autres, tout en tournant en ridicule les pratiques, et tout en n'aimant pas les prêtres, ont été des hommes très religieux !

Religieux, la vie de Georges Michel le montre tel, et son œuvre, parente de celle de Rembrandt [1].

LAZARE BRUANDET (1775-1803)

Louis XVI, revenant d'une partie de chasse dans la forêt de Fontainebleau, aurait dit : « Nous n'avons rencontré que des san- » gliers et Bruandet. » Le mot fut répété. Il valut à Bruandet d'être cité dans les histoires de peintres.

On sait peu de choses exactes sur lui. Il est né le 3 juillet 1775, dans la paroisse Saint-Eustache. Il mourut à Paris le 26 mars 1804. Peut-être avait-il beaucoup produit ; mais son œuvre s'est dispersé, et ses tableaux sont actuellement peu connus.

Cependant, il fut avec Lantara, un de ceux qui, à cette époque, aimèrent la vraie nature et essayèrent de la peindre sans fard. Il y réussit quelquefois.

(1) Le Louvre ne possède aucun tableau de Georges Michel.

Nous parlons de Bruandet dans la vie de Georges Michel.

Bibliographie :

Jal — *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire.*

Ch. Asselineau — *Notice sur Lazare Bruandet*, peintre de l'Ecole française (1753-1803).

Ch. Blanc — *Histoire des peintres* (Ecole Française).

A. Sensier — *Etude sur G. Michel.*

Louis-Etienne WATELET (1780-1866)

Watelet était élève de Valenciennes. Il avait visité la Belgique et les côtes de la Méditerranée. Il connut beaucoup Corot, et, comme Bidault, il fit du paysage historique. Le premier de ses ouvrages qui attira l'attention est un tableau intitulé : *Le Moulin d'Essonne*, qu'il exposa en 1802. Watelet eut une seconde médaille en 1818, une première médaille en 1819, et la croix en 1825. Watelet, dans les jurys, fut très dur pour les Romantiques, les refusant impitoyablement.

M. Thiers écrivait dans son salon de 1822 : « Le dirai-je à » M. Watelet ? il a fait un chef-d'œuvre. »

La postérité n'a pas ratifié le jugement de M. Thiers [1].

Alexis-Nicolas NOEL (1792-1871)

Noël était fils de peintre. Il est né à Clichy-la-Garenne le 2 septembre 1792 et est mort en 1871. Il était élève de son père et de Louis David. C'était un ancien militaire qui avait perdu le bras gauche à la bataille de Bautzen.

Il était professeur au collège Chaptal et chevalier de la Légion d'honneur.

Noël a exposé de 1808 à 1870.

Ses tableaux sont curieux, au point de vue documentaire, car il a peint nombre de vues de monuments et de vieux châteaux dont beaucoup n'existent déjà plus.

Siméon FORT (1793-1861)

Jean-Antoine-Siméon Fort était un élève de Christian Brune.

(1) Watelet est né à Paris le 25 août 1780 et y est mort le 21 juin 1866, complétement oublié.

Il était né à Valence (Drôme), en 1793 ; il mourut à Paris, le 24 décembre 1861.

Siméon Fort a été très connu du public, de son vivant. Il était médaillé de première classe et chevalier de la Légion d'honneur.

Il a laissé une quantité considérable d'aquarelles.

Il n'a pas fait que des paysages, il a peint beaucoup de batailles.

DAGNAN (1794-1873)

Le paysagiste Dagnan naquit à Marseille en 1794. Il voyagea en Suisse et en Italie. C'est de Rome qu'il envoya au salon son premier tableau intitulé : *Jeunes filles romaines écoutant un berger* (1819).

Il exposa ensuite à plusieurs salons de nombreux paysages.

Il réussit surtout les vues de ville. Parmi ses vues de Paris, il en est plusieurs qui sont d'une couleur très agréable et d'une jolie lumière.

Il mourut à Paris en 1873.

Jean-Charles-Joseph RÉMOND (1795-1875)

Rémond est né à Paris le 19 avril 1795. Il entra à l'Ecole des Beaux-Arts le 1er septembre 1814.

Il était premier grand prix de paysage historique et exposa toute sa vie de nombreux paysages agrémentés de personnages antiques suivant la mode d'alors.

Ce fut un de ceux qui furent le plus durs aux Romantiques. On sait qu'il fut l'un des maîtres du grand Théodore Rousseau. Celui-ci disait qu'il avait mis plus d'un an « à se débarrasser des spectres de Rémond ». C'est ainsi qu'il appelait les personnages que peignait son professeur.

Rémond est mort fort vieux à Paris, le 15 juillet 1875 ; il avait 80 ans et était oublié déjà depuis plusieurs années.

COROT (1796-1875)

Il devient difficile d'étudier, au point de vue historique, l'époque dans laquelle nous entrons avec Corot. Les artistes de cette époque que nos pères ont pu connaître, dont nous avons nous-mêmes connu quelques-uns — Isabey, qui n'était que de huit ans plus jeune que

Corot, mourut en 1886 — sont trop près de nous. On n'a pas encore fouillé dans leur correspondance, réuni les moindres bouts de papier découverts dans leurs tiroirs, et l'on manque sur eux de documents, en même temps que de recul pour les bien voir. Par contre, on trouve des légendes. Tous les artistes ou littérateurs de soixante ans veulent avoir connu Corot, ou Rousseau, ou Millet; et chacun a sur eux une petite histoire dont il faut toujours se méfier. Les seuls renseignements dont on puisse tenir compte pour cette époque 1830 sont ceux qu'on a pris soi-même auprès des familles, ou que l'on puise dans les biographies écrites sur les données fournies par les parents et par les proches de l'artiste. Et encore, pour ce qui n'est pas date ou fait précis, faut-il se tenir sur ses gardes : car les parents sont portés naturellement à voir dans leur fils, cousin ou neveu, un génie ayant toutes les qualités et pas de défauts ; et certaines des biographies contemporaines laissent voir la préoccupation qu'ont eue les auteurs de ne pas être désagréables aux familles.

Jean-Baptiste-Camille Corot était né à Paris le 16 juillet 1796 (1). « Assez grand, fort, d'une constitution robuste, l'air sain, franc et » enjoué, l'œil vif et doux, un accent de bonhomie mélangé de » beaucoup de finesse, une grande mobilité dans l'expression du » visage, tels sont les traits généraux de la physionomie de Corot; » il avait le teint chaud et coloré, une mine *rougineaude*, comme » disent les paysans, qui lui donnait l'apparence d'un vigneron de » Bourgogne (2). »

C'est cette impression qu'il produisait d'abord; après quelques instants qu'on avait passés avec lui, la figure s'éclairait d'un bon sourire, les yeux pétillaient de malice, et une certaine distinction spéciale perçait à travers sa bonhomie naturelle, que d'ailleurs il exagéra toujours un peu. La première fois que Th. Sylvestre le vit, Corot le reçut avec une cordialité joyeuse « la face enluminée, le » bonnet de coton rayé à mèche multicolore et la blouse bleue (3). » Son logement était celui d'un homme qui se soucie peu de l'élégance et à peine du confort ; son atelier, la pièce où l'on travaille, rien de plus : un chevalet et quelques chaises, les murs couverts de ses études. Il fumait toute la journée une petite pipe qu'en

(1) C'est-à-dire le 28 messidor, an IV. Sa mère s'appelait Marie-Françoise Oberson. L'acte de naissance de Corot est aux Archives. Th. Silvestre fait naître Corot le 29 juillet 1796 ; Roger Milès le 28 juillet 1796 ; et Dumesnil, d'ordinaire bien renseigné, le fait naître le 26 juillet 1796.

(2) Henry Dumesnil. — *Corot, Souvenirs intimes*. — Le grand-père paternel de Corot était un paysan de la Bourgogne (né à Mussy-la-Fosse). Il vint, sous l'ancien régime, s'établir comme perruquier à Paris, rue des Hauts-Pavés, près la place Maubert.

(3) Th. Silvestre. — *Les Artistes français*.

travaillant il laissait s'éteindre; il la rallumait alors ou finissait par la poser près de lui sur une table [1].

Corot resta toute sa vie célibataire ; cependant il aimait beaucoup les femmes — pour leur société et pour leur conversation — mais il ne les prit jamais au sérieux.

Il était d'un caractère fort gai, aimant le bal, se plaisant à chanter les airs à la mode — il avait, dit Dumesnil, une voix agréable, souple et agile - d'ailleurs adorant la musique, surtout celle de Glück. Il aimait aussi le théâtre, à la façon des petits boutiquiers parisiens, les opérettes, les opéras bouffes, les féeries... Et sa peinture s'en ressent : plusieurs fois des décors de théâtre lui donnèrent des idées de tableau.

***

Les parents de Corot tenaient, à l'entrée de la rue du Bac, au coin du quai, une boutique de nouveautés, modes et rubans [2]; c'étaient des gens fort à leur aise et, pour l'époque, de gros boutiquiers. En 1806, le jeune Corot obtint une bourse au lycée de Rouen, où il entra en avril 1807. Il fut un mauvais élève. M. Roger-Milès constate que « son nom ne figure pas une fois au palmarès, pas même pour le prix de dessin. » Si bien que, malgré cette ambition qu'en sa qualité de boutiquier parisien il devait avoir de faire de son fils un fonctionnaire, son père le retira du lycée le 29 juin 1812 : il était allé jusqu'en rhétorique [3].

Il fut placé pendant quelque temps chez M. Rathier, marchand de draps, rue Saint-Honoré, puis chez un autre marchand de draps, M. Delalain, rue Saint-Honoré « au Calife de Bagdad. » Corot s'ennuyait à périr et cherchait le moyen de se tirer de là. Quoi qu'en dise Ch. Blanc, qui prétend que les parents de Corot n'entravèrent jamais sa vocation [4], son père ne voyait pas la chose d'un bon œil : « Tu ne veux faire de la peinture que pour t'amuser, » lui disait-il. » C'était un homme dur et froid, qui ne prit jamais au sérieux le talent de son fils. Il commença par lui donner très peu d'argent « espérant le ramener par les privations et le découragement dans le chemin du comptoir. » Enfin, voyant qu'il se heurtait à une résolution prise, il accorda l'autorisation souhaitée. « Les dots de tes sœurs, lui dit-il, ont été prêtes à l'heure, et bientôt » j'espérais te pourvoir aussi d'un bon établissement, car te voilà » tantôt en âge d'être chef de maison ; mais, puisque tu refuses de

(1) Nous tenons ce détail du peintre Le Marcis qui avait connu Corot.
(2) Sur les parents de Corot : Voir note inédite à l'appendice I.
(3) Roger-Milès. Corot.
(4) Ch. Blanc. — *Les Artistes de mon temps.*

» continuer ton état, pour faire de la peinture, je te préviens que,
» de mon vivant, tu n'auras pas de capital à ta disposition. Je te
» ferai une pension de 1.500 livres ; ne compte jamais sur autre
» chose, et vois si tu peux te tirer d'affaire avec cela [1].

C'était de quoi vivre, et l'on a pu dire de Corot qu'il fut à l'abri du besoin toute sa vie ; mais les voyages — en un temps où cela coûtait cher de voyager — lui étaient presque impossibles. Cependant, il accepta avec enthousiasme ces conditions. Le jour même, il descendit sur les berges de sa Seine, près du Pont-Royal, ivre de joie d'être enfin libre et de pouvoir se donner tout entier à l'art ; et il fit sa première étude de professionnel. Il a toujours conservé cette étude qu'il montrait souvent à Dumesnil et à ses amis : « Pendant que je faisais ça, leur disait-il, il y a 35 ans, les jeunes » filles, qui travaillaient chez ma mère, étaient curieuses de voir » M. Camille dans ses nouvelles fonctions, et s'échappaient du » magasin pour venir le regarder. Une d'elles, que nous appellerons Mlle Rose, accourait plus souvent que ses compagnes. Elle » vit encore, est restée fille, et me rend visite de temps en temps... » Oh ! mes amis, ajoutait-il, quel changement ! et quelles réflexions » il fait naître ! Ma peinture n'a pas bougé, elle est toujours jeune, » elle donne l'heure et le temps du jour où je l'ai faite. Mais, » Mlle Rose et moi, que sommes-nous? [2]. » Corot adorait faire des petits discours de ce genre, de son air de naïveté et de bonhomie un peu cherchée ; il les faisait, pour ne pas rester sans rien dire, et aussi pour créer autour de lui une atmosphère sympathique.

D'ailleurs, il tenait beaucoup à ces petites études, et il les conservait avec amour. Il en a vendu rarement, heureux de garder jusqu'à la fin de sa vie ces souvenirs.

« Celle-ci, c'est avec Michallon que j'étais quand je l'ai faite — » lui, mort si jeune, à 26 ans, au moment où je commençais la » peinture. C'était un talent qui serait devenu très fameux. » Il avait connu Michallon, extrêmement coté alors, quand « il était » encore dans la draperie ; » et il fut, en réalité, son premier maître.

C'est quelques années plus tard, seulement, à son premier voyage à Rome, et après la mort de Michallon, en 1822, qu'il connut Edouard Bertin et Aligny. Ces peintres, qui étaient alors les représentants du paysage historique, exercèrent une grande influence sur Corot.

Nous avons déjà parlé, à propos de Valenciennes, du *Paysage*

(1) H. Dumesnil. — Corot. — *Souvenirs intimes*. — Cette somme de 1.500 livres représentait les intérêts de la dot d'une de ses sœurs, morte sans enfants, et qui faisait retour à la famille.

(2) Dumesnil.

historique : de majestueuses campagnes romaines, faites ordinairement à Paris, à l'aide de poncifs, et machinées comme des décors de théâtre ; au premier plan, une scène empruntée à l'antiquité ou à la mythologie. La grande erreur de cette école est moins d'avoir fait de faux paysages que d'y avoir mis des personnages qui jouent un rôle important dans le tableau : il y a, dès lors, dualité de composition. Valenciennes, Michallon, Bertin, Aligny, et les autres du même groupe, croyaient être de purs classiques, parce qu'ils reprenaient — en gros d'ailleurs — les procédés du Poussin. Ils étaient, au contraire, des anti-classiques ; car le propre de la composition classique, et ce qui fait sa supériorité incontestable, c'est l'unité, qui permet d'embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble du tableau. Le Poussin n'était pas tombé dans ce défaut ; ses tableaux sont ou d'histoire ou de paysage : ou bien tout le tableau est dans la scène que jouent les personnages, généralement placés au premier plan (*les Bergers d'Arcadie*), ou bien il est tout entier dans le paysage et les personnages pourraient être remplacés ou supprimés sans inconvénient (*Diogène cassant son écuelle*) (1). Quant à Corot, il était classique d'instinct ; il l'était par son éducation de fils de bourgeois parisien et il l'était aussi par l'instruction classique qu'il avait reçue. Cependant, Michallon et ceux de cette école du paysage historique possédaient une grande qualité : ils étaient d'admirables professeurs, connaissant à fond leur métier et respectueux des traditions. Ce fut un précieux avantage pour Corot, qui eut toujours des tendances à faire flou, d'avoir pour maîtres des gens qui découpaient leurs feuilles comme dans du zinc et dessinaient d'une façon ferme et serrée. Il sut prendre leurs qualités tout en évitant leurs défauts.

En Italie, où il alla pour la première fois en 1825, Corot ne fut guère pris au sérieux. On l'aimait pour sa gaîté, parce qu'il parlait à chacun d'une façon aimable, parce qu'il chantait agréablement, à table d'hôte, les refrains du jour ; il était le fils de famile qui, ennuyé de vivre derrière son comptoir, fait de la peinture pour s'amuser. Aligny fut le premier à l'encourager, dans les derniers

(1) Balzac, qui comprend admirablement le paysage, écrit : « ... Cette » femme, ainsi posée, ainsi occupée, ajoutait au paysage un intérêt humain » qui le complétait et qui, dans la realité, est si touchant que certains pein- » tres ont, par erreur, essayé de le transporter dans leurs tableaux Ces » artistes oublient que l'esprit d'un pays, quand il est bien rendu par eux, » est si grandiose qu'il écrase l'homme, tandis qu'une semblable scène est, » dans la nature, toujours en proportions avec le personnage par le cadre » dans lequel l'œil du spectateur le circonscrit. Quand Le Poussin, le » Raphaël de la France, a fait du paysage un accessoire dans ses *Bergers* » *d'Arcadie*, il avait bien deviné que l'homme devient petit et misérable, » lorsque dans une toile la nature est le principal. » (Les Paysans, ch. X).

Et ailleurs : « Il est dans la nature des effets dont les significances sont sans » bornes et qui s'élèvent à la hauteur des plus grandes conceptions morales. » (*Le Lys dans la vallée*).

temps de son séjour ; et il lui en garda un souvenir reconnaissant toute sa vie [1].

A son retour, Corot commença d'exposer au Salon, et il continua jusqu'en 1875. Mais, comme le dit Dumesnil, « il était seul de son parti, ne se rangeait sous aucune bannière. » Comme les Romantiques, il avait d'excellents procédés d'abréviation et des qualités d'atmosphère, une bonne habitude de consulter souvent la nature, mais il restait classique par la composition. De plus, le ton grisâtre de ses œuvres les faisait passer inaperçues aux expositions. Aussi des artistes plus jeunes, venus plus tard, étaient-ils déjà applaudis, déjà célèbres, que l'on parlait encore à peine de Corot. Il ne fut décoré qu'après le Salon de 1846 ; il avait alors cinquante ans. Même à cette époque, la foule ne l'avait pas encore reconnu ; ses œuvres se vendaient fort peu. D'ailleurs, Corot méprisa toujours les honneurs et ne chercha jamais l'amitié ni la protection des puissants du jour. Jamais, non plus, il ne transigea, pour vendre, avec ses principes : d'une honnêteté artistique et d'une constance admirable, il ne manqua jamais — que sa peinture eût du succès ou non — de faire ses paysages comme il les sentait. Il donnait son exemple aux jeunes, leur recommandant de rester indépendants. « Aux jeunes gens qui venaient le consulter pour » savoir s'ils devaient faire de la peinture, la première question » qu'il posait était celle-ci : Avez-vous 1.500 livres de rente? » c'est-à-dire ce qui assure la liberté? Voyez si vous pouvez dîner » avec un gros chiffon de pain acheté le soir chez le boulanger, à » soleil couché, comme cela m'est arrivé plus d'une fois. Le lendemain matin, je me regardais dans le miroir en tâtant mes » joues ; elles étaient comme la veille. Le régime n'est donc pas si » dangereux, et je vous le recommande au besoin [2]. »

On a peine à croire qu'en douze ans (de 1848 à 1860) l'Administration des Beaux-Arts n'ait pas acheté à Corot un seul tableau. On a répété qu'il vendait fort cher, dans les dernières années de sa vie. Mais, outre qu'on a fort exagéré, pourquoi se fût-il montré généreux, à 60 ans, à l'égard des amateurs riches, lui qui, pendant la plus grande partie de sa carrière, n'avait pas vendu ses tableaux?

D'ailleurs, Corot avait besoin d'argent, car il était fort généreux ;

(1) « Lorsqu'en 1874, l'inhumation de son ancien camarade de Rome, mort » à Lyon après la guerre (1871), eut lieu au cimetière Montparnasse, dans son » tombeau définitif, il ne manqua pas de s'y rendre. C'était en hiver, le matin » à huit heures : il faisait à peine jour et la neige tombait pour fondre aussitôt qu'elle avait touché la terre ; le ciel était blafard et lugubre comme la » scène qu'il éclairait : il y avait peu de monde et tout contribuait à augmenter la tristesse de la cérémonie. Mme Aligny, voyant Corot qui grelottait, » vint à lui et le pria de s'en aller : mais il ne voulut pas y consentir. » (Dumesnil. — Corot. — *Souvenirs intimes.*)

(2) Dumesnil. — Corot. — *Souvenirs intimes.*

Chesneau dit de lui qu'il était « adorablement bon. » Et tout le monde connaît l'histoire de Daumier : H. Daumier, le grand caricaturiste, allait être expulsé, faute de paiement, d'une petite maison qu'il occupait à Valmondois. Corot achète la propriété, envoie les titres à Daumier avec ces mots : « Cette fois, je défie » bien ton propriétaire de te mettre à la porte. » La réponse de Daumier est d'une belle et noble simplicité : « Tu es le seul homme » que j'estime assez pour pouvoir en accepter quelque chose sans » rougir. »

Corot aurait beaucoup aimé faire de la décoration [1] — il s'est plaint souvent de n'avoir pas de grands espaces à couvrir. Il en fit quelquefois, pour s'amuser, chez ses amis, Daubigny en particulier, chez lui, plus rarement : il était mal à son aise dans sa famille, craignant de gêner son beau-frère, et toujours très petit garçon devant son père. Celui-ci, du reste, ne crut jamais à son talent ; il le considérait toujours comme un rapin. Lorsque Corot fut décoré, à cinquante ans, en 1846, « il demanda à Français, élève » de son fils, et dont la réputation commençait à s'établir, si vrai- » ment Camille avait quelque mérite : vous devez savoir ça, vous » qui vous y connaissez en peinture ? [2] »

En 1870-71, Corot passa dans Paris tout le temps du siège. Il pensait de la guerre que c'est « une chose bête, parce qu'elle » ravage et détruit les œuvres de la Nation et du travail des » Nations. N'est-il pas inoui, disait-il, qu'il y ait des hommes qui » seraient fiers de détruire le Louvre et de mettre à sa place des » canons, des cadavres ou du pétrole ? Comparez cela avec l'art » qui, au fond, est tout amour. » M. Dumesnil ajoute : « En cela, » il partageait le sentiment de Rubens, et il aurait pu prendre sa » devise : *Pax optima rerum...* »

Du reste, aucun homme ne s'est moins occupé de politique ; il en était à ignorer ce qui se passait dans son pays : en 1848, il fut fort surpris de voir qu'on se battait dans la rue ; il demandait, écarquillant ses yeux, n'y comprenant rien : « Qu'est-ce qu'il y a » donc ? On n'est donc pas content du gouvernement ? »

Corot perdit sa sœur en 1874. Il avait passé avec elle une grande partie de sa vie, et cette mort le frappa vivement. Dès lors, sa santé, qui avait toujours été excellente, s'altéra ; bientôt il ne sortit plus qu'avec peine, et il fut forcé de garder le lit souvent. Cependant il conservait toute sa bonne humeur ; Français, qui, dans les derniers temps, le voyait presque tous les jours, dit de lui qu'il est mort gaiement, « gouailleur jusqu'à la fin, et le sourire fleuri. »

(1) On sait qu'il a une décoration à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, qui est d'une belle composition.

(2) Dumesnil. — Corot. — *Souvenirs intimes.*

Il n'eut aucune récrimination contre ses parents. « En vérité, si mon
» heure est venue, je n'aurai pas à me plaindre ; depuis cinquante-
» trois ans, je fais de la peinture, j'ai donc pu être tout entier à ce
» que j'aimais le plus au monde. Je n'ai jamais souffert de la
» pauvreté : j'ai eu de bons parents, d'excellents amis : je n'ai qu'à
» remercier Dieu. »

Il mourut à Paris, le 23 février 1875, à onze heures du soir, étant âgé de 79 ans. Dans l'agonie, il élevait sa main dans l'air, comme pour peindre d'insaisissables images : « Vois-tu comme c'est beau. Je n'ai jamais vu d'aussi admirables paysages. »

Corot avait eu une seconde médaille en 1833, deux premières médailles en 1848 et en 1855, enfin une seconde médaille à l'Exposition universelle de 1867. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1846, il fut promu au grade d'officier le 29 juin 1867.

Le 29 décembre 1874, tous les artistes qui l'avaient connu lui offrirent une médaille d'or, qu'on lui remit solennellement dans un banquet. Le pauvre vieillard, alors bien fatigué, se tourna vers son voisin et murmura : « C'est bon, tout de même, de se sentir aimé
» comme ça (1). »

***

Corot, comme presque tous les Parisiens et comme la plupart des Français d'aujourd'hui, n'avait presque jamais pratiqué bien sincèrement sa religion ; cependant, quand il se sentit près de mourir il demanda un prêtre pour se confesser : « Mon père est mort
» ainsi, dit-il, je veux mourir comme mon père. »

Les journaux — les journaux avancés du moins — n'ayant fait aucune mention de cette confession *in extremis*, il en résulta un vif incident le jour des obsèques du peintre. Après le *Credo* et au milieu du recueillement général, le curé de Saint-Eugène monta en chaire, dit que Corot s'était confessé le 6 février et avait reçu la communion quelques jours après. Et il ajouta : « J'ai parcouru hier
» tous les journaux imprimés à Paris ; et, dans le concert d'éloges
» qu'ils donnaient à l'artiste et à l'homme, un seul a déclaré que
» le défunt était spiritualiste; pas un seul n'a osé avancer qu'il
» a fini en chrétien. Voilà le signe des temps, la marque de la
» dégradation des âmes... » Il fut interrompu bruyamment : tous les artistes, tous les amis de Corot, présents à la cérémonie, protestaient. Le lendemain, la presse parla du scandale.

Pour ce qui était du « signe des temps » le curé avait peut-être raison. Mais il attribuait trop d'importance au fait que Corot s'était

(1) Voir appendice J, un sommaire chronologique de la vie et de l'œuvre de Corot.

confessé à l'heure de la mort. Catholique par sa naissance et par son éducation, Corot avait voulu mourir en catholique, et sa confession ne signifiait pas autre chose : il lui eut semblé grossier de faire autrement.

***

Dans sa vie, Corot fut un doux épicurien, bon pour tous ceux qui l'approchaient, adoré de tous ses amis, calme et souriant, détestant la guerre ; il disait que « l'art était amour. » Sa peinture d'église n'est pas religieuse, pas plus que celle des autres peintres du siècle. Du reste, ce philosophe n'aimait pas parler philosophie ou religion, trop parisien pour croire sincèrement en une foi quelconque. Panthéiste peut-être : ses divinités, ses quarts de Dieux, nymphes, faunes, satyres, hamadryades, essences de la terre, des plantes et des sources, dont son âme est remplie, surnaturels sans être bien sérieux, ont un charme exquis et se mêlent délicieusement en ses tableaux aux arbres de ses Champs-Elysées.

Car sa peinture est toute élyséenne. Il a admirablement compris certaines aurores et certains soirs fugitifs comme la vie, et ceux-là, il les a chantés avec un amour débordant et avec une poésie enchanteresse — avec une naïveté non pas feinte, comme plusieurs l'ont dit, mais bien réelle. Il a beau posséder toutes les finesses de son métier ; la naïveté reste le fond de son œuvre, cette naïveté qu'il avait dans la vie, qu'on sentait dans sa conversation, et qu'on retrouve dans toutes ses toiles, flottant par le ciel ou blottie sous les herbes de la rive.

Corot, parisien de naissance et d'origine, fut essentiellement le peintre de son pays ; et on ne peut le bien comprendre si l'on n'a pas soi-même parcouru, au lever du jour et au coucher du soleil, notre campagne parisienne. Voyez comme lui-même en parle dans sa lettre à Jules Dupré, où il raconte sa journée de paysagiste.

« On se lève de bonne heure, à trois heures du matin, avant le » soleil; on va s'asseoir au pied d'un arbre, on regarde et on attend. » On ne voit pas grand'chose d'abord. La nature ressemble à une » toile blanchâtre où s'esquissent à peine les profils de quelques » masses: tout est embaumé, tout frissonne au souffle fraîchi de » l'aube. Bing ! l'horizon s'éclaircit.... le soleil n'a pas encore » déchiré la gaze derrière laquelle se cachent la prairie, le vallon, » les collines de l'horizon.... Les vapeurs nocturnes rampent » encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert » transi. Bing !.... Bing !.... un premier rayon de soleil.... » un second rayon de soleil.... Les petites fleurettes semblent » s'éveiller joyeuses.... Elles ont toutes leur goutte de rosée qui » tremble... les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin....

» dans la feuillée, les oiseaux invisibles chantent.... Il semble que
» ce sont les fleurs qui font la prière.... Les amours à ailes de
» papillons s'ébattent sur la prairie et font onduler les hautes
» herbes.... On ne voit rien.... tout y est.... Le paysage est
» tout entier derrière la gaze transparente du brouillard, qui, au
» reste, monte.... monte.... aspiré par le soleil.... et laisse, en
» se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les
» maisonnettes, le lointain fuyant.... On distingue enfin tout ce
» que l'on devinait d'abord.

....
....
....
....

» La nature s'assoupit.... cependant l'air frais du soir soupire
» dans les feuilles.... la rosée emperle le velours des gazons....
» Les nymphes fuient.... se cachent.... et désirent être vues.
» Bing! une étoile du ciel qui pique une tête dans l'étang....
» Charmante étoile, dont le frémissement de l'eau augmente le
» scintillement, tu me regardes.... tu me souris en clignant de
» l'œil.... Bing! une seconde étoile apparaît dans l'eau; un
» second œil s'ouvre. Soyez les bienvenues, fraîches et charmantes
» étoiles.... Bing! Bing! Bing! trois, six, vingt étoiles.... toutes
» les étoiles du ciel se sont donné rendez-vous dans cet heureux
» étang.... Tout s'assombrit encore.... L'étang seul scintille.....
» C'est un fourmillement d'étoiles..... L'illusion se produit.....
» Le soleil étant couché, le soleil intérieur de l'âme, le soleil de
» l'art se lève.... Bon! voilà mon tableau fait! » (Henry Jouin, *Maitres contemporains.*)

Il ne faut pas demander à cette région des environs de Paris la végétation forte et rude de pays comme la Bretagne ou l'Auvergne. Les arbres, le tremble, le peuplier, l'aulne, le bouleau, le saule, sont gracieux et souples, avec des feuillages souvent clairsemés. La lumière, tamisée par de jolies brumes très légères, enlève aux contours toute dureté et donne des effets de matin et de soir d'une délicatesse, d'une distinction de couleurs qu'on chercherait vainement autre part. Ce qui fait le charme et l'originalité des paysages parisiens, ce sont ces brumes du matin et du soir. Corot était trop parisien pour ne pas l'avoir remarqué, et c'est surtout à ces heures confuses qu'il peignit.

De là vient — en partie — le reproche qu'on lui a adressé de faire *flou*. On a répété souvent que ses toiles étaient par trop enveloppées de brume; et l'on a beaucoup dit à son époque que ces brouillards légers servaient à cacher une insuffisance réelle de dessin.

Jusqu'à quel point ce reproche de manquer de dessin est-il fondé?

On l'a adressé à tous ceux qui dessinent dans la couleur au lieu de s'en tenir aux lignes et qui cherchent — souvent à force de travail — une bonne et nécessaire abréviation (1). Corot était de ceux-là: « On sent, écrit Baudelaire dans son salon de 1859, on devine, » que M. Corot dessine abréviativement et largement, ce qui est la » méthode pour amasser avec célérité une grande quantité de » matériaux précieux. » D'autre part, certains critiques contemporains — qui sans doute, au temps de Corot, auraient crié comme les autres au manque de dessin — affirment que chez lui le dessin est impeccable. Il y a exagération des deux côtés. La vérité, c'est qu'aucun des peintres de son époque ne commet plus de fautes contre le métier; sa gaucherie n'est pas feinte, comme le dit Baudelaire, mais réelle. Son dessin, extrêmement joli et gracieux, est souvent insuffisant, dans les études de figures surtout (2), et aussi dans ses masses de feuillage; et insuffisant même en admettant, comme il est juste, qu'une masse de feuillage, vue dans le flou du matin et du soir ne peut donner que des contours indécis, sans ombres fortement accusées. Ses terrains de premier plan manquent de consistance; ses troncs d'arbres, surtout dans les effets du matin, — les bouleaux exceptés — sont peints avec une sorte de terre qui donne un ton trop chaud dans la tonalité généralement grise. Enfin, ses fonds sont par trop noyés dans la brume.

Et Corot se rendait bien compte, au fond, qu'il péchait un peu à ce point de vue de la correction de la ligne. Il garda toute sa vie dans son atelier sa *Vue de Rome et du Château Saint-Ange*, qu'il légua à l'Etat : son intention, par une faiblesse commune à beaucoup d'autres grands artistes qui se sont trouvés dans son cas, était de montrer avec cette toile qu'il était capable de faire, lui aussi, un

(1) Il serait même curieux de rechercher quels sont les artistes apportant de nouvelles formules d'art auxquels le reproche de manquer de dessin n'ait pas été adressé.

On reste confondu, quand on lit certains critiques contemporains des Maîtres de 1830.

On a reproché même à Théodore Rousseau de manquer de dessin ! Et l'on sait pourtant quels admirables dessins précis et serrés des arbres de la forêt de Fontainebleau a laissés ce grand artiste.

Voici ce que disait sur Th. Rousseau, le critique du *Siècle*, Louis Jourdan, (salon de 1859) :

...... « Il suffit de regarder un seul de ses tableaux pour y voir les lois » de la perspective méconnues, des formes incompréhensibles. A quoi cela » tient-il ? Hélas ! M. Th. Rousseau ne sait pas dessiner, et il décline, » comme déclinent et déclineront inévitablement tous les artistes qui n'ont » pas fait du dessin la profonde et sérieuse étude de leur vie. »

Et remarquons que Louis Jourdan n'est pas un mauvais critique et qu'il reconnaît à Rousseau en plusieurs endroits de grandes qualités de coloriste.

Que pouvaient donc dire les autres?

(2) Dans certaines grandes figures. Cela n'empêche pas que les petits bonshommes qu'il place dans ses paysages ne soient d'une allure charmante.

dessin ferme et serré. Mais justement ce tableau, qu'ont admiré beaucoup de critiques, est loin d'être un de ses meilleurs. Il suffit de le comparer, pour la correction du dessin, aux Canaletti — d'un côté, l'aisance et la solidité ; chez Corot, une gaucherie, un je ne sais quoi de timide, un manque de sûreté dans le trait, qui détonnent dans une toile représentant des monuments.

La composition, chez Corot, est fort belle, gracieuse et noble, moins classique peut être que celle de Th. Rousseau, bien qu'elle semble l'être davantage à cause de la disposition de ses plans, qui rappelle un peu celle de Michallon et de d'Aligny — on sait que Corot avait travaillé avec les maîtres du paysage historique — mais classique toujours.

Cependant Corot n'est pas resté, comme les classiques, dans la beauté statique. Il est très dynamique au contraire : Le mouvement est partout dans ses toiles ; on y respire ; le matin, le soleil échauffe et éclaire ; les feuilles et les branches d'arbres sont humides de rosée, et sous ces branches on sent qu'il y a des oiseaux. Mais il n'a pas, comme les romantiques, poussé jusqu'à la dramatisation, trop parisien, doué de trop de goût naturel et fin, pour tomber dans ce défaut qui est celui de beaucoup de peintres de cette école.

De tous les paysagistes du siècle, il est celui qui a le moins pu se passer de personnages. Les personnages lui sont nécessaires, absolument; beaucoup de ses paysages ne pourraient pas se suffire à eux-mêmes ; si petits qu'ils soient, ils tiennent dans l'œuvre une place énorme : voyez la *Danse des Nymphes :* le paysage est de belles dimensions et le groupe des personnages bien petit ; supprimez le groupe : il n'y a plus rien. Mieux encore : prenez certains tableaux où un seul personnage est assis dans un coin, et essayez de remplacer le personnage par un rocher ou par un buisson... L'effet n'est plus le même et le paysage est manqué. Nous avons dit que c'était le contraire dans les grands paysages du Poussin. Dans la toile *Diogène cassant son écuelle,* le groupe de Diogène peut être remplacé par n'importe quoi.

D'ailleurs, Corot pense toujours, comme Puvis de Chavannes (1), à qui il ressemble sous beaucoup de rapports, avec des idées littéraires : il commence par concevoir... par exemple un matin délicieux à l'heure où les brumes se lèvent sur les étangs... il cherche son étang, et, quand il l'a trouvé, prend ses pinceaux pour noter son idée. Michallon, Aligny et d'autres ont pensé souvent, eux aussi, avec des idées littéraires, et chez eux c'était une faute — car, tout en étant de bons peintres et qui savaient leur métier mieux que Corot, ils n'étaient pas poètes. Ce n'est pas une faute chez Corot,

(1) Puvis de Chavannes adorait Corot.

parce qu'il est un grand peintre et un grand poète en même temps.

Poète, il l'est plus que personne, le plus grand poète, avec Puvis de Chavannes, parmi les peintres du XIXe siècle; mais il n'en est pas le plus grand paysagiste, il n'a bien compris que la campagne parisienne, et c'est toujours la campagne parisienne qu'il a peinte. Tel tableau qu'il a baptisé *Site d'Italie* a été fait avec une ruine romaine et une étude de Ville-d'Avray. Il n'embrasse pas dans son œuvre l'univers entier, comme Ruysdaël par exemple, comme Th. Rousseau. Il est essentiellement parisien, et c'est là peut-être le caractère le plus saillant de son génie : toute la grâce parisienne, tout le goût parisien est dans son œuvre; un effet de soir chez Corot n'enferme pas toute la poésie du soir, de tous les soirs possibles, comme dans un tableau de Th. Rousseau ; c'est un effet de soir spécial à Paris, et que nul ne pourra comprendre s'il ne connaît Paris.

Et c'est pourquoi, dans ce pays profondément aristocratique qu'est la France, partagé entre deux peuples si dissemblables : le latin, fin et civilisé, parisien par le goût et par le genre d'éducation qu'il a reçue, et le gaulois, paysan illettré ou petit bourgeois presque ignorant, Corot est compris, apprécié, aimé, non seulement par les artistes de tout ordre, mais par tous les esprits ayant reçu une culture littéraire. Les paysages de Corot conviennent admirablement au goût français ; Th. Rousseau est trop grand, il dramatise trop, sa couleur est trop chaude, les pays qu'il peint, — même dans ses tableaux de la forêt de Fontainebleau — sont trop éloignés de Paris, ou bien trop sombres ou trop sauvages ; avec cela, presque jamais de personnages, ou des personnages insignifiants, ou des paysans, des vrais. Une Parisienne, transportée dans un des sous-bois de Th. Rousseau, s'y ennuirait, elle regretterait Paris. Mais elle s'accommoderait à merveille d'un site de Corot, elle y serait chez elle.

Corot est certainement un très grand peintre ; mais — et cela justement par ce qui fait son charme — il nous semble être moins grand que Rousseau, qui a chanté la nature éternelle, la forêt aux âpres beautés, les grands lacs et les montagnes neigeuses perçant des nuages de gloire de leurs cimes,— peintre de tous les pays et de tous les temps.

ACHILLE-ETNA MICHALLON (1796-1822)

Michallon est, à notre avis, celui des peintres du paysage historique qui eut le plus remarquable talent ; son tableau *Mort de*

Roland à Roncevaux, qui est au Louvre, est certainement le plus beau des paysages de cette école.

Il était né à Paris le 22 octobre 1796. A trois ans, il perdit son père, Claude Michallon, un sculpteur qui eut en son temps quelque réputation, et « fut élevé par les soins de sa mère chez M. Francin, sculpteur, dont elle était la belle-fille [1]. » Comme presque tous les enfants élevés dans les familles d'artistes, il manifesta de bonne heure de grandes dispositions pour le dessin. Sa précocité fut même extraordinaire : à douze ans, il faisait des tableaux qui remplissaient d'admiration, non seulement ses proches, mais aussi les nobles étrangers de passage à Paris ; et dès cette époque le prince Ioussoupof le pensionnait. En 1817, il remportait de haute main le grand prix de Rome qui venait d'être créé pour le paysage, et il partait pour Rome en qualité de pensionnaire. En 1819, il envoya au Salon sa *Mort de Roland à Roncevaux*, qui eut un grand succès et le fit classer immédiatement au premier rang parmi les peintres de l'époque.

Nous ne reviendrons pas sur l'esthétique de Michallon, qui est celle des peintres de cette école du paysage historique, et dont nous avons parlé à propos de Valenciennes et de Corot.

Michallon mourut à Paris, le 23 septembre 1822, avant d'avoir atteint sa vingt-sixième année. Il était élève de Valenciennes.

EDOUARD BERTIN (1797-1871)

Il ne faut pas confondre Edouard Bertin avec un autre peintre, Jean-Victor Bertin, né à Paris en 1775, mort en 1845, qui fut un élève de Valenciennes et un des adeptes du Paysage historique — fort connu du temps de Corot qui lui prit même des leçons, mais pendant peu de temps.

Edouard-François Bertin était fils de Bertin l'aîné, le célèbre fondateur du *Journal des Débats*. Il naquit à Paris le 7 octobre 1797. Il eut pour maître Bidault, puis Watelet, et fut un des représentants du paysage classique. Inspecteur des Beaux-Arts et chevalier de la Légion d'honneur en 1833, il prit en 1845, après la mort de son père, la direction du *Journal des Débats*. C'est le type du fonctionnaire lettré, artiste, grand amateur de musique d'ailleurs.

Il mourut à Paris le 13 septembre 1871.

(1) Ch. Blanc. — *Histoire des peintres*. — Ecole française, tome III.

Claude-François-Théodore ALIGNY (1798-1871)

Théodore Caruelle d'Aligny naquit à Chaumes (Nièvre), le 6 février 1798. Il a peint toute sa vie des paysages historiques, remarquables par le style et par la noblesse. Il reste de lui quelques œuvres distinguées. Mais son meilleur titre de gloire est d'avoir le premier compris et encouragé Corot. On sait que Corot s'en souvint toujours et aima beaucoup d'Aligny.

Il mourut en 1871.

Xavier LEPRINCE (1799-1826)

Toute cette famille Leprince était faible de poitrine et peu faite pour supporter les tracas de la vie d'artiste.

Xavier Leprince est mort à Nice de la poitrine, le 24 décembre 1826, à l'âge de 27 ans.

Gustave est mort également à 27 ans (1810-1837), après avoir laissé quelques paysages.

Robert-Léopold Leprince, dont l'œuvre est aussi peu importante, a vécu seulement jusqu'à 47 ans (1800-1847).

Xavier Leprince était un artiste d'un talent délicat, mais c'est plutôt un peintre de genre qu'un paysagiste. Ses personnages ont l'esprit vieillot et suranné de ceux de Taunay et de de Marne.

Le Louvre possède de lui : *Embarquement dans le passager à Honfleur*, qui est un gentil tableau.

ÉPOQUE 1830

DEUXIÈME GROUPE

LES PRÉCURSEURS DU ROMANTISME

CAMILLE FLERS (1802-1868)

Si l'on met à part Georges Michel, Flers fut le réel précurseur des romantiques.

Il naquit à Paris le 15 février 1802 (1). Son père, directeur d'une grande manufacture de porcelaine, appartenait à la haute bourgeoisie industrielle. L'enfant avait été mis au collège, mais son père l'en retira d'assez bonne heure — peut-être parce que ses études ne marchaient pas, peut-être avec l'intention de l'employer plus tard dans ses bureaux — et le fit entrer chez le peintre Demarcy, alors en renom, et qui formait de bons élèves. Demarcy était un ancien élève de Latour et il avait gardé, de son séjour chez le grand artiste, le goût du pastel. Flers prit chez lui ce goût, qu'il conserva très vif; et plus tard il fut un des rares peintres qui se servirent du pastel pour le paysage, à une époque où on ne l'employait guère que pour la figure.

Sans doute le père de Flers, en mettant son fils chez Demarcy, n'avait eu pour but que de lui faire apprendre ce qu'il était nécessaire de savoir pour diriger ou surveiller les travaux artistiques d'une manufacture de porcelaine. Le jeune homme l'entendit autrement: il se brouilla avec sa famille et la quitta « pour faire du théâtre ». Il en fit, non en amateur, comme dit Chesneau (2), mais en professionnel, et il eut même du succès; peut-être aurait-il continué si sa famille ne lui eût complètement coupé les vivres.

Il est probable qu'après cette équipée Flers retourna chez son père. En tous cas, il le quitta de nouveau en 1821 et s'embarqua pour le Brésil: n'ayant pas de quoi payer la traversée, il l'accomplit en qualité de cuisinier. Au Brésil, où il resta jusqu'en 1823, il fut, d'après ce qu'il a raconté lui-même, plus misérable qu'il n'avait jamais été encore; vers 1823, nous le voyons danseur au théâtre impérial de Rio-de-Janeiro, où, dit Chesneau, il n'avait aucun succès. En 1823, il réussit à repartir et fut débarqué à Cadix. Enfin, après un nouveau voyage sur les côtes d'Espagne, il fit la paix avec sa famille et rentra dans les bureaux paternels.

C'est alors que, plus sérieux et mûri par l'expérience, il se mit au travail, faisant de la peinture dans les loisirs que lui laissait le bureau. Au Salon de 1831, il exposa sa *Cascade de Pissevache* qui

(1) Non en 1798, comme le dit le *Dictionnaire des peintres*, de Siret.
(2) E. Chesneau. — *Les petits Romantiques*.

lui valut tout de suite beaucoup de succès. Succès mérité, car, après Bruandet, Lantara et G. Michel [1], presque inconnus alors, il mettait, en vrai vulgarisateur, le Romantisme à la portée de tous ; et cela sans trop choquer les idées reçues : son coloris avait l'éclat réel de la nature et sa composition était plus libre que la composition classique.

En quelques années il devint un peintre à la mode, chez qui il était de bon ton d'aller causer ; en cela encore précurseur des peintres modernes, il fit de son atelier le salon luxueux, plein de bric-à-brac et de bibelots.

Il mourut à Aunet le 24 juin 1858. Il avait été le maître de Cabat.

Flers fut un peintre de talent qui sut, sans trop froisser le goût du public, aller de l'avant. Il publia dans l'*Artiste*, en 1846, quelques notes sur le pastel qui donnent aux artistes de bons conseils techniques [2].

Il avait eu une médaille de 1re classe en 1840, et une de 2e classe en 1847. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1849.

Le Louvre possède de lui une *Vue des environs de Paris*, de belle allure, qui a figuré à l'Exposition universelle de 1855.

Théodore GUDIN (1802-1880)

Gudin naquit à Paris le 4 août 1802. Il fut élève de Girodet. Il reste de lui quelques bonnes pages, mais assez rares dans son œuvre qui fut considérable. Il a fait une grande quantité de marines, brossées avec une rapidité incroyable ; mais il a peint surtout des batailles, — en ce genre, très inférieur à Isabey.

Il débuta au salon de 1822 et, dans la suite, eut toutes les médailles possibles.

L'engouement pour ce peintre fut tel à l'époque 1830, sa renommée fut si incontestée, qu'il était depuis 1855 commandeur de la Légion d'honneur. L'Etat lui fit de fortes commandes. Le roi Louis-Philippe lui avait demandé quatre-vingt-dix (!!) tableaux (quarante-huit seulement furent livrés) représentant nos principales victoires navales.

Gudin avait épousé la fille de lord Hay et menait sous le Gouvernement de Juillet un train princier.

Mais la postérité possède une éponge imbibée d'un liquide cor-

(1) G. Michel en particulier était absolument inconnu.

(2) *Du pastel, de son application au paysage en particulier*, par C. Flers.

rosif qui ronge impitoyablement les gloires de carton. Celle de Gudin ne résiste pas même à un lavage sommaire.

Le baron Gudin, maintenant fort oublié, mourut à Boulogne-sur-Seine, au Parc des Princes, 16, rue du Chalet [1], le 12 avril 1880.

Versailles et le Louvre ont des tableaux de Gudin. Les musées de province en sont inondés.

Ses meilleures toiles, à notre avis, sont :

La Sirène *prise par un coup de vent.*

La prise à l'abordage de la goëlette Le Hasard.

La prise du fort de Saint-Jean-d'Ulloa.

DIDAY (1802-1877)

Diday, d'origine suisse comme son élève Calame, fut aussi fort connu en France à l'époque 1830. Sa famille était pauvre et s'opposa longtemps à sa vocation; à la fin, ayant obtenu de la municipalité de Genève une bourse de voyage, il alla en Italie, en 1824. Plus tard, il vint à Paris et entra dans l'atelier de Gros. Il mourut en 1877, à Genève, où il avait un cours de dessin et de peinture très suivi. Sa peinture est froide ; ses paysages sont d'une immobilité et d'une rigidité extrême. C'est un des plus fervents adeptes du paysage historique.

Première médaille en 1841, chevalier de la Légion d'honneur en 1842. Les musées de Genève et de Lausanne possèdent des tableaux de lui. Les meilleurs sont :

Le Soir dans la Vallée : Acheté par la Monarchie de Juillet.

Le Chêne et le Roseau.

ROQUEPLAN (1803-1855)

Camille-Joseph-Etienne Rocoplan, dit Roqueplan, naquit à Mallemort (Bouches-du-Rhône) en 1803. Il était frère du fameux Nestor Roqueplan, et, dit Ch. Blanc [2], fils d'un amateur fort distingué et fort lettré. Son éducation artistique fut toute classique d'abord ; il eut pour premier maître Abel de Pujol, puis le baron Gros, qui eut sur lui une grande influence au point de vue de la technique et des procédés.

Roqueplan fut surtout un peintre de genre. Cependant il a laissé

(1) Et non le 11 avril, ni à Boulogne-sur-Mer, comme le dit par erreur la *Grande Encyclopédie.*

(2) *Histoire des peintres. — Ecole française.* — Tome II.

quelques études de paysages et plusieurs marines, d'une dramatisation toute romantique. Il fut, d'ailleurs, un de nos premiers romantiques.

Il avait toujours eu une santé très délicate. Il mourut en 1855, de la poitrine, après de longues années de souffrance.

DECAMPS (1803-1860)

Tout ce qui tombe sous le regard, histoire, scènes de genre, animaux, paysages, a tenté le pinceau de Decamps ; mais il fut surtout un peintre de genre. *Histoire en petit*, dit Ch. Blanc en sous-titre, dans son *Histoire des peintres*, à l'article Decamps. S'il a laissé beaucoup de paysages, ceux dans lesquels la campagne fait l'intérêt principal du tableau sont assez rares dans son œuvre.

Il naquit à Paris le 3 mars 1803, au numéro 8 de la rue du Croissant [1]. C'était — c'est lui qui le dit dans sa lettre au docteur Véron [2] — un enfant violent et brutal « bousculant ses frères », et dont on n'augurait rien de bon. Ses études furent déplorables, interrompues par un séjour à la campagne que lui fit faire son père, puis reprises dans de mauvaises conditions. Il fit plus tard son éducation tout seul, même au point de vue du dessin ; entré tout jeune dans l'atelier d'Abel de Pujol, il n'y resta que peu de temps : son caractère était trop entier pour qu'il pût s'entendre avec son maître.

Son père était un homme assez violent, qui exerçait une profession mal définie de changeur et marchand de pierres fines [3] ; un jour, étant grimpé sur une échelle, il fit une chute si malheureuse qu'il en mourut. Decamps ne semble pas avoir conservé de lui un très bon souvenir. De sa mère, au contraire, il ne parlait qu'avec affection et respect : c'était une petite femme au nez busqué, à l'œil enchassé profondément, rude de caractère, dure à elle-même et aux autres, vivant d'un morceau de pain, et faisant tous les sacrifices possibles pour aider son fils et faciliter ses études.

En somme, toute cette famille n'est pas très sympathique. Decamps lui-même n'est pas sympathique. « Il avait peu d'amis, dit Ch. Blanc qui l'a connu, très peu d'intimes. » Il ajoute que, « s'il cachait sa vie, c'était à la fois par un reste d'humeur sau-

(1) Germain Hédiart. — Decamps.

(2) Cette lettre a été publiée par le docteur Véron dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. — Th. Silvestre la reproduit dans sa vie de Decamps (*Les Artistes français*.)

(3) Germain Hédiart.

vage et par un fonds de philosophie. » Il est certain qu'on ne l'approche pas avec confiance, comme Corot, par exemple, et qu'il n'eut pas, comme tant de grands artistes de ce siècle, de ces biographes émus qui rappellent avec orgueil leurs moindres conversations avec le maître. On sent, même chez ceux qui le comprennent et qui l'aiment, une espèce de restriction.

Sans doute, il était d'un caractère peu familier et très froid dans ses relations. Mais il y a d'autres raisons à cette attitude des contemporains à son égard. D'abord, il avait été connu de bonne heure : il n'avait que 24 ans quand il exposa au Salon de 1827 sa *Chasse au Vanneau*, qui commença une renommée qui devait se continuer et toujours grandir jusqu'à la mort du peintre [1]. On ne lui pardonna pas d'arriver si vite. Puis, resté à l'écart des deux grandes écoles des Romantiques et des Classiques, grand admirateur d'Ingres et porté vers le Romantisme en même temps, se tenant toujours entre les deux camps, il ne fut jamais ni bien soutenu ni bien défendu par aucun groupe.

Cependant, au Salon de 1831, il avait eu tout le monde pour lui : il était alors au début de sa carrière; les Romantiques voyaient en lui une nouvelle recrue, les Classiques voyaient un jeune, capable d'infuser à leur parti un sang nouveau. Quant au public, il l'avait compris tout de suite : son sujet des *Chiens savants* était de ceux qu'aiment la malice et la bonne humeur des Parisiens. D'ailleurs, le public le goûta toujours beaucoup.

Decamps avait fait, en 1828, un voyage dans le Levant. Il resta séduit et charmé par la couleur orientale ; et depuis lors aima toujours à peindre les pays ensoleillés du midi. Les tableaux qu'il fit dans cette manière plurent autant que ses tableaux de genre. C'est qu'il était un des premiers à peindre la vraie nature, laissant de côté toute intention d'ennoblir un sujet au sens classique, un des premiers à faire entrer dans ses tableaux cet élément, le pittoresque, dont après lui on a tant abusé et que l'on écartait alors avec mépris. Ses mendiants étaient de vrais mendiants, aux pieds sales, des mendiants rongés de vermine; ses orientaux n'étaient pas des Turcs d'opéra-comique, affublés d'oripeaux, mais de vrais orientaux de Smyrne ou des bazars de Constantinople, aux poses de nonchalance, aux draperies nobles et voyantes ; et sa couleur enfin éclatait en fanfare sur le gris des tableaux voisins. Puis, son talent était si souple et si varié...! « Celui qui a vu les Decamps exposés » au Salon de 1839, dit Ch. Blanc, peut être assuré d'avoir connu » l'artiste sous toutes ses faces et lorsqu'il était parvenu à l'apogée » de son talent. Ses meilleurs morceaux étaient réunis au Louvre

(1) Ch. Blanc.

» cette année-là : *Joseph vendu par ses frères, le Supplice des » crochets, les Singes experts, un Café en Asie mineure, des » Bourreaux à la porte d'un cachot, la Rue d'un village romain, » des Enfants jouant auprès d'une fontaine,* et ce *Combat de cava- » lerie turque,* si brillant, si chaleureux, si fier, où l'on voit un » chef agiter son étendard pour rallier les siens. » La fameuse *Patrouille Turque* fut exposée au Salon de 1831, la *Défaite des Cimbres,* dont le duc d'Orléans fut le premier acquéreur, au Salon de 1834 ; sa *Sortie de l'école* (Turquie d'Asie), un de ses chefs-d'œuvre de scènes orientales, est du Salon de 1842 ; les neuf dessins de *l'Histoire de Samson,* qui constituent un essai intéressant de peinture historique, sans être ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre de Decamps, furent exposés en 1845, et la *Fuite en Egypte,* achetée par M. Tedesco, en 1850.

On voit par cette simple énumération de quelle variété extrême est le talent de Decamps.

En 1853, la santé du peintre commença de s'altérer, et son talent s'en ressentit ; il se répétait, produisait des œuvres que ses meilleurs amis trouvaient indignes de lui. « Il luttait depuis » quelques mois contre un mal bizarre qui se traduisait principa- » lement par de violentes douleurs de tête, des idées sombres, un » découragement profond [1]. » Il quitta Paris, alla s'installer dans une petite propriété qu'il possédait dans le midi. Avant de partir, il fit vendre son atelier. La vente eut lieu les 21, 22 et 23 avril 1853. M. Imer acheta pour 8.500 francs une grande toile de Decamps (6 mètres de haut sur 8 de large) inachevée, intitulée *Josué arrêtant le soleil.* Parmi les dessins, on vendit le *Supplice des crochets, l'Histoire de Samson, le Christ au prétoire,* etc. La vente, y compris les armures et costumes orientaux, rapporta 100.038 francs [2].

Decamps avait été dans sa jeunesse un homme fort et robuste, aimant les voyages, les exercices violents, passionné pour la chasse. Dans les derniers temps de sa vie, il avait pris un aspect maladif. « Bien que j'eusse été lié avec son frère Alexandre qui mourut » avant lui, dit Ch. Blanc, je n'ai connu le peintre qu'en 1850. » C'était à un petit déjeuner d'artistes où étaient venus Diaz et » Jules Dupré ; Decamps, que j'avais cru farouche et robuste, me » parut un homme entier et franc, mais sans rudesse. Je le trouvai » chétif, diminué, affaibli ; une maladie cruelle le minait déjà, » l'insomnie. Nerveux et surexcité par son mal, il devait être » capable de violence. »

(1) A. Moreau. — Decamps et son œuvre.

(2) Sans qu'on puisse lui reprocher d'avoir fait de la peinture commerciale, Decamps était un homme très pratique en affaires. Il avait, ce qu'il appelait lui-même « de la jugeotte ».

Le séjour à la campagne avait rendu un peu de calme à ce nerveux. Il revint habiter Paris et Fontainebleau. C'est là qu'il trouva, en 1860, une mort tragique, comme avait eu son père.

Le 22 août 1860, étant à Fontainebleau, il eut le désir de suivre la chasse impériale, et il monta, bien qu'on eût essayé de l'en dissuader, un cheval ombrageux à l'excès ; son cheval prit peur, s'emporta et « passa à fond de train sous une grosse branche » horizontale qui, frappant le cavalier à la tête et au ventre, le ren- » versa à demi mort. Deux dames qui traversaient le bois en » calèche, le ramassèrent évanoui, sanglant et broyé, sur le chemin ; » on jugeait de la violence du coup en voyant sa montre en » poussière. Elles le recueillirent dans leur équipage et le ramenè- » rent à la ville. Les cahots de la voiture lui arrachaient des cris » horribles, il appelait la mort. Elle ne vint qu'au bout de trois » heures. Il expira, entouré de sa famille (1). »

Sa vente après décès, qui eut lieu les 29 et 30 avril 1861, produisit 244.655 francs. Une seconde vente, en janvier 1865, rapporta 31.400 francs (2). Decamps avait eu, dès ses débuts, un grand succès, il gagna de bonne heure de l'argent. Il avait obtenu une médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1855.

Comme beaucoup de précurseurs, Decamps fut une sorte de raté de génie ; raté, non pas pour le public, non pas pour nous ; mais lui-même se considère comme tel. Il n'arriva jamais complètement à faire ce qu'il aurait voulu peindre ; amer et fantasque dans ses compositions humoristiques, dans les autres, brutal et dur, toujours violent et excessif, jamais content. Il aurait voulu faire de la peinture d'histoire — ce qui n'était ni dans son goût ni dans son tempérament — et il regretta toute sa vie de n'en avoir pas fait ; sur le tard, il se mit à serrer son dessin pour y arriver. Malgré tout, aucune de ses grandes compositions n'égale ses tableaux de genre ni ces tableaux d'Orient où il est sans conteste le premier de l'Ecole française du XIXe siècle.

Sa technique est extrêmement compliquée, dans ses aquarelles surtout, mais aussi dans sa peinture à l'huile. Il se cachait pour travailler, toujours méfiant, même à l'égard de ses amis, par crainte qu'on ne lui volât ses procédés. Vers 1830, il avait collaboré à la *Caricature* avec des dessins politiques qui sont connus de tout le monde ; il est, d'ailleurs, brutal dans la caricature et souvent simplement grossier. Il était *libéral* à cette époque ; plus tard, il se désintéressa de ces questions, comme il s'était pendant toute sa vie — matérialiste au fond — désintéressé des questions philosophiques et religieuses.

(1) Ch. Blanc.
(2) A. Moreau. — *Decamps et son œuvre.*

***

Decamps a fait — et cela avec toutes sortes de procédés — beaucoup de paysages et d'études de paysages. Mais les paysages auxquels il se donne tout entier, sans arrière-pensée, sont rares dans son œuvre [1]. Il faut dire qu'après ceux de Huet et de Th. Rousseau, ils comptent parmi les plus beaux de ce temps, d'une grande envergure et d'une grande distinction de lignes, d'une belle couleur, sans recherche exagérée du pittoresque, faits avec une entente supérieure de la lumière et de l'effet. Ils ont dans les fonds des profondeurs qui étonnent, qui effraient même ; et ils sont d'une tristesse infinie — car, pour lui, peut-être plus que pour tout autre, le paysage fut un état d'âme ; et son âme était triste, infiniment.

Un état d'âme : non pas une forme d'art dont il ne saurait se passer pour affirmer ses théories, ses idées, sa religion — car pour Decamps, matérialiste très probablement, un paysage ne peut être une prière — mais l'expression d'un besoin qu'il éprouve, aux heures de lassitude et de mélancolie, de chercher l'oubli, le repos, la consolation ; et c'est ainsi qu'il traduit dans ses paysages son découragement profond, son ennui de la vie et son dégoût des hommes.

Car Decamps n'aime pas les hommes. Dans sa vie, il n'a jamais eu ces besoins d'expansion qu'avait Corot ; Millet, qui vint visiter quelquefois son atelier de Barbizon, dit qu'il n'a jamais entendu de lui une parole sortant du cœur [2]. Dans sa peinture, il montre l'homme, ou bien tel qu'il l'a connu en Orient, dur et sanguinaire, ou bien vieux et cassé, ou ridicule ; rarement il le montre sympathique. Ses femmes, souvent fort jolies, semblent manquer de cœur.

Et cette conception amère de l'humanité est remarquable dans ces tableaux de genre où il présente des singes se livrant à toutes sortes d'occupations humaines. Car Decamps a peint des singes toute sa vie [3]. Il voit dans le singe le grand-père de l'homme, dans l'homme, un descendant qui a conservé quelquefois quelque chose de son aïeul ; cela au point qu'en certaines de ses compositions, on se demande si l'acteur est un singe ou bien un homme, tant, avec une forme de singe, cet acteur a le mouvement humain.

Voyez son singe forçat, conduit au bagne par des gendarmes qui

(1) Ses villages turcs, ses corps de garde turcs, ses rues et scènes de rues d'Orient, rentrent dans son genre ordinaire et gardent le caractère ordinaire de son talent.

(2) A. Sensier. — *La vie et l'œuvre de J. Millet.*

(3) Ch. Clément. — Decamps. — Dans ses caricatures, Decamps est simplement grossier.

sont des singes montés sur des chiens ; et voyez, d'autre part, son vrai forçat, un galérien assis dans le bagne de Toulon. A tous deux il a fait la même tête de brute ; et l'on croirait qu'il a fait son tableau du singe avec son étude du vrai forçat et son forçat avec une étude de singe.

EUGÈNE-LOUIS-GABRIEL ISABEY (1803-1886) (1)

Isabey était fils de Jean-Baptiste Isabey, le fameux miniaturiste.

Isabey, le père, avait eu la vie extraordinairement heureuse et facile. Bien vu à la cour de Louis XVI, il se tira d'affaire pendant la grande tourmente de 93 et reçut toutes les dignités possibles sous le premier Empire et sous la Restauration. Il était, du reste, en matière de politique, d'un éclectisme étonnant pour l'époque, et admettait à ses soirées, que fréquentaient les gens du plus grand monde et toutes les notabilités artistiques et littéraires, des personnages de toutes opinions.

L'enfant fut donc élevé dans un milieu très élégant et très artiste. On est étonné qu'ayant eu, dès ses débuts dans la carrière, de fort belles relations, on ait si peu parlé de lui. Des on dit, des renseignements recueillis de quelques vieillards ou de quelques membres de sa famille, voilà tout ce qu'on a sur Isabey ; aucune biographie sérieuse ; au moment de sa mort, toute récente (il mourut en 1886), les journaux publièrent quelques articles nécrologiques ; et ce fut tout. Cela nous donne à croire qu'Eugène Isabey, à l'encontre de son père, aima peu le monde, vécut en homme d'habitudes régulières, tout à son œuvre et ne s'occupant guère d'autre chose. Il habita longtemps Montmartre, cité Frochot, dans un logis installé simplement ; pendant les dernières années de sa vie, il demeurait dans une jolie propriété, à Lagny (Seine-et-Marne), où il mourut.

Le goût de la peinture s'éveilla en lui assez tard pour un fils de peintre. A 22 ans, il voulait être soldat ou marin. Mais son père, qui avait perdu un fils à l'armée en 1812, n'entendait pas de cette oreille : « Tu seras peintre, ou tu ne seras rien. »

Le père et le fils ne se cédaient en rien, quand un matin le père déclara au fils que tout avait une fin : « A quatorze ans, mon » cher ami, je gagnais ma vie ; tu as 22 ans passés de 15 jours, » te voilà en retard de 8 ans au moins sur moi. Il est temps de » songer à travailler. Voici 400 francs, je te les prête ; c'est » le dernier argent que tu reçois de ton père. »

(1) Isabey est né à Paris le 22 juillet 1803.

» Avec l'argent paternel, Eugène partit pour le Havre. Il avait » toujours eu envie de voir la mer : les vagues et les vaisseaux » le transportèrent d'admiration. Puis, les dernières paroles de son » père lui revinrent à la pensée ; et, machinalement, il prit une » planche. A l'aide de ficelles, de fils de soie et d'allumettes, il » chercha à se rendre compte de la façon dont étaient disposés les » cordages des navires. Le jeu de la lumière dans les vagues » le préoccupait surtout. Il eut alors l'audace d'acheter un peu » de couleur, deux toiles et des pinceaux ; il pataugea pendant » quinze jours là-dessus, puis il revint à Paris, pensant fournir » à Isabey la meilleure preuve que l'art du peintre ne se transmet » pas avec le sang.

» Le père pleura de joie en voyant ces ébauches : « Pas de dis- » positions !... Mais tu es plus fort que moi ! Cours acheter des » toiles et travaille : il faut rattraper le temps perdu. »

» En rentrant, Eugène trouva avec son père deux artistes qui » s'extasiaient sur ses marines et qui les achetèrent mille francs. » Stupéfait, il allait prendre l'argent ; son père l'arrêta : « Pardon ! » Je prends mes 400 francs, le reste est pour toi. »

L'anecdote, rapportée par M. Gaston Calmette, est jolie [1]. Elle peut très bien être véridique, — à condition d'admettre que le jeune Isabey avait fait chez son père de bonnes études de dessin et avait reçu de bonnes leçons pour l'aquarelle et la peinture à l'huile. Il faut absolument avoir fait des études et pris des leçons pour peindre du premier coup des marines qui font pleurer un peintre et que deux autres peintres payent mille francs [2].

Isabey débuta au Salon de 1824 et fut médaillé ; il le fut une seconde fois, en 1827 : il avait envoyé *Un ouragan devant Dieppe* et la *Plage de Honfleur*. Du reste, avec son nom déjà connu et ses relations, il obtint de bonne heure honneurs et dignités. Son *Port de Dunkerque* est de 1831 ; les *Vieilles barques* sont de 1836, *Le Combat de Texel*, qui fut placé au Musée de Versailles, de 1839, l'*Embarquement de Ruyter* (Musée du Luxembourg) de 1851.

A partir de 1848, il fait surtout des tableaux de genre, qu'il traite d'ailleurs avec un brio, une verve tout à fait amusante : une débauche de pourpoints Henri III et d'épées qui se croisent en des duels à la Dumas, des gentilshommes et des alchimistes, une folie de Saint-Barthélemy et des scènes d'escaliers de Tour de Nesle. C'est Alexandre Dumas en peinture. Et c'est convaincu. Le peintre

(1) Gaston Calmette, *Figaro* du 27 avril 1886. L'anecdote n'est pas invraisemblable. Cependant, la date 1825 — puisque Isabey aurait eu alors vingt-deux ans — semble inexacte. En effet, le premier Salon d'Isabey est de 1824.

(2) L'histoire des peintres de l'époque 1830 est remplie de semblables invraisemblances. Rien qu'à les trier on perd un temps considérable.

vit dans ce monde des Trois Mousquetaires et de la Reine Margot, comme nous y avons vécu à quinze ans.

De 1870 à 1877, Isabey n'envoya rien au Salon. En 1878, il exposa la *Saint-Barthélemy*, qui fut très admirée. Médaillé en 1824, en 1827 et en 1855, il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1832; il fut promu officier à l'avènement du second Empire.

En 1881, il perdit sa sœur, Mme Wey [1]. Cette mort le toucha beaucoup et attrista ses dernières années. Il mourut d'une fluxion de poitrine, à Lagny, le 26 avril 1886. Il souffrait déjà de la goutte depuis longtemps. Le corps fut embaumé et transporté, le 6 mai, à Paris, où ses obsèques eurent lieu, le même jour, à midi, à Notre-Dame-de-Lorette. L'assistance était fort nombreuse. La Société des aquarellistes [2] avait envoyé une couronne.

Dans les derniers temps, Isabey était un beau vieillard, d'une grande distinction naturelle, les traits réguliers, les cheveux blancs et la bouche rasée ; il portait seulement les favoris, très courts ; la figure était ronde et pleine, riant du coin de l'œil avec un sourire à peine esquissé, sur les lèvres minces.

***

Isabey fut un peintre de grand talent, un des premiers parmi les peintres de marines de ce siècle. Il peint la côte plutôt que la pleine mer, la plage, la falaise — bâtiments qui prennent le large en gonflant leurs voiles, bâteaux de pêche qui rentrent au port sous un ciel chargé de nuages. Et c'est le vrai mouvement de la vague, du vent furieux poussant la lame, avec un extraordinaire sentiment du grouillement dans les groupes de personnages.

Pour ce qui est de la couleur, nul mieux que lui ne sut peindre avec des tons francs, qui éclatent en fanfares de rouges et de bruns, sans que, comme nos impressionnistes, il ait besoin pour les amener de faire de la décomposition de lumière. Il emploie le noir et le blanc purs plus qu'aucun peintre de cette époque, et cela tout simplement quand il en a besoin : il n'aurait certainement pas compris ceux qui seraient venus lui dire que noir et blanc n'étaient pas des couleurs.

Si son inspiration n'est pas toujours très haute, sa composition est adaptée merveilleusement à ce genre des « Marines »; à ce point de vue, l'*Embarquement de Ruyter* est, sans conteste, une œuvre de tout premier ordre.

(1) Mme Wey était cousine de Léon Say et cousine germaine de la vicomtesse de Trédern (G. Calmette, *Figaro* du 27 avril 1887).

(2) Isabey fit beaucoup d'aquarelles.

Le reproche que l'on peut faire à Isabey — comme à tous les romantiques qui, sans être des hommes de génie, furent des hommes de grand talent — c'est d'avoir poussé le mouvement jusqu'à la dramatisation. La dramatisation, quoique moins apparente que dans la peinture d'histoire, existe cependant aussi chez les paysagistes. Les nuages d'Isabey courent sous le vent plus qu'il n'est nécessaire, et ses vagues déferlent plus qu'il ne faut; tout dans le tableau, surtout la composition, nous montre le peintre préoccupé de la « scène à faire. »

C'est là certes un défaut, même un grand défaut. Ce fut celui de toute cette époque. Mais il ne faut pas trop nous plaindre quand nous le retrouvons chez des peintres comme Isabey : peut-être s'ils ne l'avaient pas, les aimerions nous moins.

Paul HUET (1803-1868)

Paul Huet naquit le 30 décembre 1803 [1] (10 vendémiaire, an XII) à Paris, dans la rue de la Boucherie ou des Boucheries, qui se trouvait entre la rue de Bucy et la rue du Four. Son père avait déjà quatre enfants, dont le plus jeune était de 1784 [2]. Venu vingt ans après ses frères, l'enfant ne fut pas accueilli avec une grande satisfaction. Pourtant, il aurait eu besoin plus que tout autre d'affection et de tendresse. « La nature, dit Ph. Burty, réserve à ces retardataires » innocents un tempérament mal équilibré mais un système » nerveux plus délicat; aussi la vie leur est-elle, le plus souvent, » douloureuse [3]. » Il connut à peine sa mère, et, à sept ans, on le mit en pension ; il suivit jusqu'en seconde les cours des lycées Henri IV et Bonaparte [4]. C'était un excellent élève qui faisait bien particulièrement les vers latins ; aussi son père aurait-il désiré le pousser vers l'Ecole normale supérieure : mais Paul Huet ne se sentait pas de vocation pour l'enseignement. D'ailleurs, sa famille vivait dans un état de gêne véritable : son père, ancien marchand de toile, ruiné par la débâcle des assignats [5] n'avait pu reconstruire sa fortune sous l'Empire. Le jeune homme, sans doute pour cette raison, quitta le lycée avant d'avoir terminé ses études.

Comment se décida sa vocation ? On sait que, tout enfant,

(1) Et non en 1804 comme le disent par erreur ses biographes.

(2) E. Chesneau. — *Peintres et statuaires romantiques.*

(3) Ph. Burty. — *Paul Huet.*

(4) Ph. Burty. — *Paul Huet.*

(5) P. Huet se souvenait encore d'avoir vu dans la maison paternelle des caisses pleines d'assignats qu'on y prenait à poignées pour allumer le feu (E. Chesnesau).

il adorait les images, les estampes, les vieilles gravures ; quand il était encore au lycée, il passait ses jours de congé à feuilleter les étalages des boutiquiers du quai du Louvre. Plus tard, il se rappelait fort bien ce temps-là : un certain dessin, « un paysage » de Rembrandt sur lequel il avait déchiffré ces mots : *Tacet, sed* » *loquitur*, l'avait frappé à ce point que, dans sa vieillesse, il eût » pu le peindre de souvenir [1]. » Ces goûts de jeune homme ne suffiraient point cependant à révéler un avenir d'artiste. Quoi qu'il en soit, il prit ses premières leçons de dessin chez un obscur élève de David, nommé Lemire ; puis il entra chez Guérin, qui fermait son atelier six mois après ; enfin, étant âgé de dix-huit ans environ, il passa dans l'atelier de Gros [2], où il resta peu de temps.

« Gros inspirait à ses élèves une admiration sans borne. Mais » Paul Huet éprouva cruellement les retours de cette âme molle » et de ce caractère vaniteux. Un jour, Gros passe derrière lui, » regarde son académie, s'arrête, et, à haute voix, la déclare » excellente : quel est votre numéro d'inscription à l'Ecole des » Beaux-Arts ? — Monsieur, je suis exclu du concours comme trop » faible. — Pourquoi diable aussi faites-vous des jambes trop » courtes ? s'écrie Gros, humilié dans son amour propre de profes- » seur et repoussant brusquement le carton du naïf garçon, que » navra cette brusque et brutale évolution. » (Ph. Burty).

A 17 ans, Paul Huet avait perdu son père. Il se trouvait sans ressource, à ce point qu'il dut quitter l'atelier de Gros, faute de pouvoir payer sa cotisation. Un de ses amis d'enfance lui offrait l'hospitalité à Sèvres. Résolu à se laisser conduire par son instinct qui l'attirait vers le paysage, il se mit à peindre et à dessiner la nature avec passion, les études succédant aux études ; il se fit lui-même une vraie et solide éducation de paysagiste. C'est alors qu'il eut l'occasion de voir les fréquentes inondations du Parc de Saint-Cloud, qui devaient lui inspirer plus tard un de ses plus beaux tableaux [3]. Cette contrée qui, à l'époque où Ph. Burty écrit sa notice sur Paul Huet (1869) était déjà « dépouillée de ses grands » arbres, tondue, fauchée, » gardait encore son aspect sauvage. « L'île était alors hérissée et verdoyante comme une forêt du nouveau » monde. La nuit, les maraudeurs venaient en scier les arbres et » les braconniers y tendaient des collets. Quand les chiens de garde » aboyaient, il fallait se lever, prendre un fusil, et faire, au clair

(1) Ph. Burty. — Il se rappelait aussi certaines estampes de Charlet qui l'avait charmé. Il aimait beaucoup Charlet. Delacroix, qui connaissait son goût très vif pour les estampes, lui légua, par testament, toutes celles qu'il avait de Charlet.

(2) « Je trouve son nom, dit Ph. Burty, en 1822, dans la liste des élèves de Gros publiée par M. Delestre.

(3) E. Chesneau. — *Peintres et statuaires romantiques.*

» de lune, une ronde qui, d'ordinaire, n'inquiétait que les poulains » mêlés aux vaches dans les prés plantureux. Alors, Huet ne rentrait » plus, tant c'était étrange, aux équinoxes, de voir la lune courant » affolée derrière les paquets de nuages blancs, ou l'été, la Seine » s'embrasant au feu des éclairs... »

On peut dire de Paul Huet qu'il fut le vrai précurseur du paysage romantique, étant donné que Georges Michel fut un isolé, sans action sur la génération suivante qui l'ignora presque absolument. Le premier, il étudia la nature même et s'en imprégna ; le premier il s'écarta des poncifs et rompit avec le froid coloris du paysage historique. S'il a choisi parmi les effets ceux qui conviennent le mieux à son génie, du moins il les connaît tous et les a tous étudiés. Il dut subir, quoi qu'on ait dit, l'influence de Bonington, qui fut son ami intime, comme Bonington subit la sienne. Mais l'influence de Constable, dont plusieurs critiques ont parlé, ne put pas s'exercer sur lui, puisque les premiers tableaux de Constable ne parurent en France qu'en 1824, à une époque où Paul Huet était déjà connu et estimé de quelques artistes [1].

Le premier, Paul Huet a été enthousiasmé par les toiles de Géricault, *le Guide* et *le Radeau de la Méduse*. Il admirait aussi, et surtout, les toiles de Rubens, qui étaient mal vues des néo-classiques : « Il ne pouvait se détacher de ces peintres qui contras- » taient violemment avec la sagesse étriquée des maîtres en vogue : « Tu ne seras jamais qu'un petit Van-Loo, » lui disaient avec » mépris ses camarades de l'école de Guérin. Quand avec son » camarade Comairas [2] ils échangaient tout haut leurs admirations » pour les paysages de Rubens, on les regardait avec une certaine » anxiété : « Ce sont des fous furieux », murmuraient les bons » élèves. »

Vers 1822, Paul Huet commença à se montrer dans des expositions particulières et chez divers marchands de tableaux. Ses œuvres furent remarquées par un petit nombre d'artistes. Dans un

(1) Une lettre de Constable, publiée par E. Chesneau, montre quel était au moment où parurent les premiers tableaux de Paul Huet, l'état du Paysage en France

« La vérité est qu'ils (les paysagistes français) étudient ,et beaucoup même, » mais seulement les tableaux, et comme le dit Nortchote, ils n'ont pas plus » connaissance de la nature que les chevaux de fiacre des pâturages, Habi- » tuellement, ce qui est le pire, ils peignent des études d'objets détachés, tels » que des feuilles, des rochers, des pierres, etc .., en sorte qu'ils ne voient » que des morceaux isolés, detachés de l'ensemble, et qu'ils négligent l'aspect » général de la nature, ainsi que de ses différents effets. »

(2) Philippe Comairas, le camarade de P. Huet, est né en 1803 et mort en 1875. Elève d'Ingres, il aimait pourtant la nouvelle école et mettait en application quelques-uns de ses principes de coloris. Il eut le second prix de Rome en 1833 et fut médaillé plusieurs fois. Il a peint beaucoup de portraits et des sujets religieux. Sa toile la plus connue est intitulée ; *Moïse et le serpent d'airain*. Il cessa de peindre après 1848.

salon rempli de tableaux d'Aligny, Bidault, Watelet, etc..., où un Corot, tout en écrasant les autres de sa supériorité, eût été encore à sa place, des tableaux de Paul Huet devaient choquer le goût du jour par le contraste, car ils sortaient vraiment de l'ordinaire. C'est de l'hiver de 1822-1823 que date l'amitié de Delacroix et de Paul Huet [1]. « Paul Huet venait depuis quelques jours à l'Académie de » Suisse, où se donnaient rendez-vous la plupart des jeunes pein- » tres. Un soir, Delacroix dit à Comairas, en entrant, qu'il venait » d'apercevoir à la vitrine d'un marchand une étude de paysage » tout à fait extraordinaire, qu'il n'avait encore rien vu de sem- » blable. Qui diable a pu faire ça? répétait Delacroix [2]. Comairas » le présenta aussitôt à P. Huet. Dès le lendemain, Delacroix » venait s'installer dans le pauvre atelier du paysagiste qui travail- » lait alors à son célèbre tableau du *Cavalier*, et voulut le lui voir » peindre jusqu'à la dernière touche. Les visites qui se renouve- » lèrent chaque jour pendant un mois fondaient entre les deux » artistes une amitié qui dura toute leur vie. Eug. Delacroix n'était » déjà plus un inconnu ; il avait exposé la *Barque de Dante* ; son » amitié fut un puissant encouragement et d'un grand secours pour » le débutant. » On sait qu'il faisait un grand cas de P. Huet et le considérait comme un artiste de très haute envergure. Son amitié ne se démentit jamais.

A vrai dire, Paul Huet en avait besoin. Souvent malade, il lui aurait fallu de grands soins et il gagnait à peine de quoi vivre avec des leçons de dessin, dont quelques-unes étaient fort mal payées, des vignettes et des lithographies [3]. Il s'était marié quelques années auparavant avec sa nièce, de dix ans plus jeune que lui, poitrinaire, qui mourut à Nice en 1839 après moins de trois ans de mariage [4]. Elle l'avait aidé quelquefois dans les moments difficiles, artiste elle-même, peignant des natures mortes et des intérieurs ; elle avait même exposé au salon de 1837 un paysage représentant une *Vue d'Honfleur*.

En 1829, Paul Huet était toujours pauvre. « Les privations lui » avaient valu une gastrite qui le tortura pendant 10 ans. Il en reçut » cette indélébile empreinte d'anxiété particulière aux êtres qui » ont été longtemps face à face avec la mort [5]. » Dans les derniers mois de 1829, il travailla au *Diorama Montesquieu*, sorte de grand

(1) E. Chesneau.

(2) Cette étude se trouve chez M. René-Paul Huet, le fils du peintre. Elle est pleine de naïveté, mais déjà le coloris est beau et on y remarque un réel souci de la composition. On admire, en la voyant, la perspicacité de Delacroix.

(3) Philippe Burty. — *Paul Huet*.

(4) Paul Huet se remaria en 1843.

(5) « Il avait littéralement failli mourir de faim » (Ph. Burty).

panorama pour lequel il peignit entre autres choses une *Vue de Rouen*, qui eut du succès. On vint alors lui proposer de peindre des décors de théâtre ; mais il refusa de peur de se gâter la main et de se laisser détourner de son art. Ses peintures pour le Diorama l'avaient fait connaître ; Sainte-Beuve lui avait consacré un long article dans le *Globe*. « Dès lors, P. Huet, dit E. Chesneau, fut » accueilli comme un des siens par toute la génération militante, » Hugo, Sainte-Beuve, Lamartine, Dumas, les Deveria, les Johan- » not, Louis Boulanger, Bonington, etc... et Délécluze, le critique » des *Débats*, put le clouer à son pilori romantique, qui depuis » est devenu un glorieux piédestal. »

La renommée avait donc préparé ses voies quand il exposa au Salon de 1831 quatre aquarelles et neuf toiles. Il fut très remarqué. G. Planche vit en lui un des artistes qui « avec M. de la Berge » allaient révolutionner le paysage. Une de ces neuf toiles était son *Cavalier* (1) ; nous en donnons la description d'après Th. Burty : « De grands marais s'étendent à perte de vue ; des nuages mena- » çants se forment à l'horizon et enveloppent le soleil ; au premier » plan, sur un pont qui se détache sur de sombres masses d'arbres, » un cheval blanc monté par un cavalier drapé dans un manteau » rouge.... »

A partir de 1833, Paul Huet trouva des acquéreurs, et il aurait pu vivre heureusement sans sa santé toujours chancelante. Ennemi du luxe et de l'étalage, avec son esprit d'ordre et d'économie, il devait arriver à la fin de sa vie à une large aisance.

Au Salon de 1833, il eut une médaille de 2e classe. Il y exposait entre autres toiles sa *Vue générale de Rouen*, faite primitivement pour le Diorama, une *Soirée d'automne*, paysage de composition, et deux *Entrées de forêt*, dont l'une est plus communément connue sous le nom de *Maison du garde*. En 1834 il exposa une *Vue générale d'Avignon* qu'il grava ensuite à l'eau-forte. Il envoya dès lors à presque tous les Salons. « Les livrets des Salons fixent la » date de ses voyages en Normandie, en Auvergne, en Italie, en » Provence, où il retourna plusieurs fois, en Bretagne, en Hollande, » etc.... Les études qu'il a rapportées de ces diverses excursions » sont de ses meilleures aquarelles, sépias, dessins à la plume, à » la mine de plomb et au fusain (2). » Il fut d'ailleurs refusé plusieurs fois, notamment en 1835 et en 1845. Décoré le 22 juin 1841, il eut une médaille de 1re classe au Salon de 1848 et une médaille de 1re classe à l'Exposition universelle de 1855. Il y avait exposé son

(1) Ce tableau a 1 m 46 de largeur sur 0 m 98 de hauteur.

(2) C'était un graveur de premier ordre. Il a laissé des eaux-fortes, des lithographies, des bois très remarquables, dont Ph. Burty donne la nomenclature complète.

Inondation de Saint-Cloud qui fut très admirée. Delacroix, peu complimentateur de sa nature, lui écrivait : « Votre *Inondation* est » un chef d'œuvre. »

On connaît le jugement de Baudelaire dans son Salon de 1859 : « Çà et là, de loin en loin apparaît un talent libre et grand qui » n'est plus dans le goût du siècle, M. Paul Huet par exemple, *un* » *Vieux de la vieille*, celui-là. Je puis appliquer aux débris d'une » grandeur militante comme le Romantisme, déjà si lointain, cette » expression familière et grandiose. » (Beaudelaire, *Curiosités esthétiques*).

P. Huet a fait peu de décoration. Les seules de ses œuvres qui soient connues en ce genre sont les huit panneaux, représentant des scènes de la vie normande, qu'il peignit pour M. Lenormand, riche fabricant de draps à Vire, qui habitait la Normandie en 1858 (1). Il les exposa en 1859.

Sa dernière œuvre fut un paysage breton, *Le Laita,* qui avait été chanté par Brizeux (2).

« Quel mystérieux pressentiment avait traversé l'esprit de » P. Huet ? D'habitude, et comme tous les peintres, il ne terminait » son tableau, très longuement préparé d'ailleurs, que dans la » quinzaine qui précédait le dépôt des œuvres d'art au Palais des » Champs-Elysées. En 1869 l'œuvre était achevée aux premiers » jours de janvier : il n'y eût pas ajouté un coup de pinceau. Il » avait toujours encadré ses tableaux dans une bordure complète- » ment dorée, résistant même à cet égard à son encadreur qui l'in- » vitait à y introduire quelques baguettes d'ébène : cette année-là, » il avait commandé lui-même la bordure avec un filet noir.... » Il mourait le 9 janvier, au moment où l'on plaçait la dernière » toile du maître dans ce cadre funèbre ; l'impresssion fut » poignante. »

Il avait été foudroyé par une attaque d'apoplexie (3). Ses funérailles eurent lieu le 11 janvier, dans l'église Saint-Sulpice. Le deuil était conduit par M. René-Paul Huet, son fils ; M. Sallard, son beau-père ; et M. Robert David, son gendre. L'inhumation eut

(1) Ces huit grands panneaux (*Le vieux château; la Cathédrale, l'Entrée du port,* etc...) que nous avons vus chez M. René-Paul Huet, furent faits pour la salle à manger de M. Lenormand. Plusieurs sont d'une grande beauté, tous très décoratifs, mais ils ne sont pas faits dans le genre ordinaire de P. Huet.

(2) M. René-Paul Huet nous a dit à propos de ce tableu que son père l'avait fait entièrement avec des souvenirs bretons étrangers au Laita et qu'il s'était servi pour le peindre d'études faites aux environs de Paris. Presque tous les tableaux de P. Huet sont des œuvres d'imagination.

(3) E. Chesneau. — Henry Jouin, *Maîtres contemporains*. Voici le texte de la lettre de faire-part : « Vous êtes prié d'assister au convoi, service et » enterrement de M. Paul Huet, peintre, décédé le 9 janvier 1869, en son » domicile, rue de Madame, n° 35, dans sa 65e année, qui se feront le lundi.

lieu au cimetière Montparnasse. Deux discours furent prononcés sur sa tombe par E. Chesneau et Eugène Pelletan.

***

« Je n'ai vu P. Huet, dit Ph. Burty qui écrivait en 1869, que » depuis une dizaine d'années. De taille moyenne, un peu voûté, » le visage couperosé s'enlevant en vigueur sur une barbe très » blanche, il paraissait fatigué avant l'âge; et toute son énergie » était dans l'éclat de ses yeux fins, hardis et timides à la fois [1]. » Le front est haut et découvert, l'expression, un peu triste et sentimentale. Il a un peu l'aspect des vieux lutteurs de 1848, moins l'air turbulent et le sourire sceptique des hommes politiques. De toute sa personne il se dégageait un sentiment exquis de bonté et de distinction qui commandait la sympathie. « Paul Huet, dit Ph. Burty, » ainsi que presque tous les artistes de sa génération, était lettré, » liseur, curieux des choses d'intelligence. » Véritable intellectuel, amateur délicat en matière de belles-lettres aussi bien qu'en matière d'art.

Michelet, qui fut son ami intime, écrivit le lendemain de sa mort un article nécrologique, publié dans le *Temps* (12 janvier 1869).

« Il était né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, » les pluies par moments soleillées. S'il faisait beau, il restait au » logis. Mais l'ondée imminente l'attirait, ou les intervalles » indécis, quand le temps ne sait s'il veut pleuvoir... »

La chose est au moins douteuse et discutable. Michelet est plus près de la vérité quand il analyse le caractère de son ami :

« A certains jours, mélancolie profonde. Il a peint quelque part » un oiseau pensif, qui se tient seul sur une petite baie écartée et » ombreuse. En le voyant, je dis : C'est lui ! Il est vrai que » l'Empire, ce temps si dur, ces grandes destructions nous avaient » laissés tristes et amis de la solitude. De là, l'élan du paysage; » de là, Huet et son talent mystérieux. Des bois, des eaux, des » retraites cachées... mais plus d'hommes! Surtout plus d'hommes! » ne nous peignez plus d'hommes! C'était le sentiment commun.

» C'était plus qu'un pinceau, conclut Michelet, c'était une âme, » un charmant esprit, un cœur tendre... [2]. »

» 11 courant, à dix heures très précises, en l'église Saint-Sulpice, sa paroisse.
» On se réunira à la maison mortuaire. De profundis.
« De la part de Mme Paul Huet, sa veuve; de M. René-Paul Huet, de M. » et Mme Robert David d'Angers, de M. et Mme Adolphe Sallard, de M. et » Mme Félix Sallard, de M. et Mme Edmond Sallard, ses fils, fille, gendre, » beau-père, belle-mère, beaux-frères, belles sœurs, de sa famille et de ses » amis. »

(1) Il portait toujours des lunettes, étant très myope.

(2) L'article, qui parut dans le *Temps* le 12 janvier, est daté à la fin : 10 janvier 1869, signé Michelet.

Paul Huet, comme Michelet et comme tout le parti libéral où il avait ses amis, eut, en politique, des opinions avancées. Cependant — mais sans rien avoir à sacrifier de ses principes — il fut, sous la Monarchie de Juillet, professeur de dessin de la duchesse d'Orléans. Il conserva d'ailleurs toute sa vie un véritable culte pour cette famille d'Orléans qui l'avait accueilli, le duc de Montpensier surtout, avec empressement.

Paul Huet fut un homme religieux, dans son œuvre et dans sa vie.

Sa vie est presque d'un prêtre : un intérieur des plus modestes, des goûts d'une extrême simplicité, ne fumant pas, ne buvant guère que de l'eau, mangeant peu de viande : il avait coutume de dire qu' « on ne dîne jamais mieux qu'avec une omelette et de la salade. » Comme beaucoup de grands artistes de son temps, nous dit quelqu'un qui l'a connu intimement, il aimait le christianisme, loin de voir en lui un obstacle à la civilisation, et la forme du culte lui importait peu. Cependant, il n'aimait pas la forme catholique ; et il est curieux de lire à ce sujet une lettre de lui à un de ses amis qui venait d'abandonner la foi protestante pour le catholicisme.

« Le philosophe dogmatique est souvent entier et dédaigneux, » mais, au fond, le sectaire catholique se croit seul le droit de » fouler la liberté de penser.

» Je n'ai cependant pas, certes, l'intention d'attaquer tes nou- » velles opinions, tu as le courage de les poser, et la foi sincère est » toujours respectable ; comme ton amour, elle vient du cœur. » N'est-elle pas d'ailleurs le bonheur, au dire de tous ceux qui la » possèdent ? Comment ne pas respecter le bonheur de ses amis ? » Ce que je te demanderais, mon cher ami, c'est que ta foi, que je » crois ardente puisqu'elle a pu te décider à quitter la forme de tes » pères, soit toujours bienveillante et charitable (1). »

Paul Huet fut vraiment le grand précurseur du Romantisme ; et il a exercé sur tous les Romantiques (ceux qui sont nés de 1810 à 1815) une influence considérable. Il y a dans son œuvre des coins de paysage, des sous-bois, qui lui ont été pris par Diaz et par Th. Rousseau, des dessins d'animaux (appartenant à M. René Paul Huet), dont s'est inspiré Troyon, et même des personnages que Millet a dû connaître.

C'est que non seulement il a fait un immense effort vers la

(1) Lettre à M. G. P. — Mai 1866. Cette lettre nous a été communiquée grâce à l'obligeance de M. René-Paul Huet. On y sent la restriction d'un homme qui, ne voulant pas discuter, laisse pourtant percer l'étonnement qui lui cause l'abjuration de son ami. Dans toute sa correspondance, on retrouve d'ailleurs, la même défiance à l'égard du catholicisme. Voir au supplément la lettre que P. Huet adresse de La Haye à un ami de Paris le 25 août 1864, lettre reproduite en partie par E. Chesneau.

nature, comme avait fait G. Michel, non seulement, tout en restant idéaliste il la peint sans artifice et sans voiles, mais il a tout bouleversé en paysage : la technique, la couleur, la composition.

Sa technique est assez peu connue. Nous tenons de son fils qui l'a souvent vu peindre, qu'il ne faisait jamais de dessous systématiquement. Une fois son dessin fait, il tapait un peu partout en réservant les clairs. Si certaines de ses œuvres donnent l'impression de tableaux aux dessous très puissants, c'est qu'il revenait souvent sur des toiles commencées autrefois, puis oubliées dans quelque coin, profitant alors de ce qui avait été couvert. Tels tableaux, (*l'Inondation de Saint-Cloud*, qui est au Louvre), ont été faits sans dessous, en plusieurs séances, mais sans que le peintre revint jamais sur son travail précédent.

Tout en étant moins belle que celle de Th. Rousseau, sa composition, toujours très romantique, est admirable, en particulier dans le *Cavalier* et dans *Fraîcheur des bois*, que refusa l'Etat. Là encore, il a ses procédés originaux : il place son horizon ou très bas comme certains maîtres hollandais, ou, au contraire, tout en haut de la toile, comme les impressionnistes de 1880. Il supprime le personnage ou ne lui laisse que la place modeste qu'il doit occuper quand le paysage doit faire l'intérêt principal de l'œuvre.

Paul Huet a été un de nos grands peintres de mouvement — mais cela sans que jamais la noblesse et la grandeur de son inspiration aient eu à en souffrir. Ses ciels sont toujours d'une grande beauté, et dans les éclaircies de pluie, entre les nuages, d'une infinie tristesse douce. Ses masses d'arbres apparaissent lourdes et touffues; des sous-bois d'une profondeur mystérieuse, des troncs d'arbres dont les racines crèvent violemment le sol de la forêt. Quelquefois, mais plus rarement, il peint des arbres élégants, d'une grâce frêle. D'ordinaire, l'ensemble est doux et fort.

Lui-même se rendait bien compte, d'ailleurs, que sa peinture était déplacée aux expositions : « Nous avons, en peinture, des » gens d'une habileté pratique singulière. C'est fort joli et très laid, » mais effrayant de propreté. En allant me placer à côté de ces » toiles si vaporeuses et si tendres, je me sens comme un homme » crotté dans le salon d'une duchesse. »

C'est ce qui arrive toujours aux précurseurs. Trop convaincus, disant trop nettement leur façon de penser, il sortent des habitudes de l'époque : ils manquent de savoir-vivre artistique.

Ph. Burty va trop loin quand il prétend que P. Huet « par les » épisodes qu'il introduisait dans la composition, par la tendance » à l'effet, s'est montré plus littéraire que hardiment paysagiste. » Paul Huet ne pensa pas littérairement. Il lui arrive, quelquefois, rarement, de retenir un effet, de noter un assemblage de lignes,

tour d'église, masse d'arbres, vieux portail... et de chercher ensuite, littérairement, une composition pour l'encadrer. Mais, presque toujours, comme G. Michel, comme Th. Rousseau, comme tous les grands paysagistes contemporains, il invente son œuvre tout entière. Des paysages sortent tout armés de son cerveau, et alors ce sont de véritables prières où, comme dans *Fraîcheur des bois*, tout est beau : tout le tableau n'est que foi et amour. Cela lui arrive peut-être moins souvent qu'à Th. Rousseau ; mais, lorsque cela lui arrive, il faut voir en lui, parmi les paysagistes, un des plus grands.

Le Louvre possède de Paul Huet, outre un grand nombre de tableaux, 27 dessins, albums, ou suites de dessins, dont 14 sont exposés dans les salles de dessins de l'Ecole 1830. Il est regrettable que parmi les toiles du Maître, trois seulement soient exposées : *Calme du matin*, *Intérieur de forêt*, et l'*Inondation de Saint-Cloud*, celle-ci du reste placée trop haut (1).

Adrien DAUZATS (1804-1868)

Né à Bordeaux le 11 juillet 1804. Mort à Paris le 18 février 1868. Chevalier de la Légion d'honneur en 1837. Il a fait surtout de l'orientalisme et des intérieurs d'églises espagnoles. Ses tableaux sont agréables à regarder. D'ailleurs, il eut un grand succès et obtint tous les honneurs.

A partir du Salon de 1831, où il envoya sa *Mosquée d'El-Asar*, il exposa pendant toute sa vie.

Ph. Burty a écrit une notice sur Dauzats dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* (numéro du 24 janvier 1869).

Alexandre DESGOFFE (1805-1882)

Alexandre Desgoffe est né à Paris le 2 mars 1805. Il était élève d'Ingres. Il fut un des adeptes les plus réputés du Paysage historique et un décorateur de talent. Il a en effet décoré des chapelles baptismales à Saint-Nicolas-du-Chardonnet et au Gros-Caillou, qui sont peintes d'une main experte.

Il eut toutes ses médailles et entra dans la Légion d'honneur en 1857.

(1) Nous donnons la liste des tableaux et dessins de Paul Huet que possède le Louvre (appendice L).

M. Blaise Desgoffe, le peintre de nature morte si estimé et dont l'habileté extrême est bien connue, est le neveu de cet Alexandre Desgoffe.

Alexandre Desgoffe est mort le 25 juillet 1882.

Bibliographie : *Alexandre Desgoffe,* par Louis Flandrin.

Charles DE LA BERGE (1805-1842)

Ch. de la Berge naquit en 1805 et mourut à Paris en 1842, à 37 ans. Elève de Victor Bertin et de Picot « il n'a fait que cinq ou » six paysages, quelques dessins à la plume et un portrait [1]. »

C'est là un mince bagage ; et dans une Histoire du paysage on ne peut consacrer à Ch. de la Berge que quelques mots. Cependant c'eût été un peintre curieux à étudier, en ce sens qu'il fut un systématique : aimant la campagne d'un amour véritable, intelligent sans doute, excepté pour les choses de son art, il n'a rien vu ou presque rien lorsque tout le monde voyait autour de lui.

Il avait été un des premiers adeptes du Romantisme, aimant le coloris des Romantiques et leur sentiment de la nature : il alla travailler souvent aux environs de Paris avec Th. Rousseau et Dupré. Mais, bien qu'il fût tout dévoué à la cause, son amour du fini et son systématisme l'empêchèrent toujours de bien comprendre l'esthétique des maitres.

En effet, il poussait l'amour du fini jusqu'à la manie, faisant chaque brin d'herbe et chaque feuille d'arbre.

Il avait à peindre dans un tableau un cep de vigne. Les pluies vinrent qui noircirent le tronc et changèrent la couleur des feuilles. De La Berge était désolé. Puis l'automne arriva, qui en enleva la moitié. Le peintre, au désespoir, coupa le cep et l'emporta dans son atelier, pour « l'étudier à l'aise, dit Ch. Blanc, et pousser l'imita- » tion jusqu'à ce qu'elle fît crier. »

Peut-être avait-il du talent.

Pierre-Justin OUVRIÉ (1806-1880)

Né à Paris le 17 janvier 1806, mort en 1880. Elève d'Abel de Pujol, de Châtillon, du baron Taylor. Médaille de 1re classe en

(1) Ch. Blanc. — *Histoire des Peintres.* — *Ecole Française.* — J. Gigoux (*Causeries sur les artistes de mon temps*) dit de La Berge qu'il était le plus beau garçon de Paris.

1843, chevalier de la Légion d'honneur en 1854. Il a souvent exposé sous le nom de Justin [1].

Ouvrié à beaucoup voyagé. Cela tient en partie à ce qu'il n'avait à proprement parler aucune inspiration, faisant le portrait de ce qu'il voyait et n'inventant presque jamais. Son genre est : la vue pittoresque de petite ville, groupes de maisons, vieux ponts. Du reste, il met à chaque tableau un titre exact. Il a ainsi recueilli des sujets dans la plupart des provinces françaises, du nord au midi ; mais il est allé aussi en Italie, en Suisse, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, surtout en Allemagne et sur le Rhin. Ses tableaux sont bien faits, très ressemblants, et peints d'une touche très pittoresque. C'est un artiste de talent.

Le Musée de Versailles a de lui une aquarelle : *La Prise de Ratisbonne* (1809) qui ne donne pas une idée exacte de ce peintre. Beaucoup de ses tableaux — meilleurs — sont en province.

EUGÈNE-MODESTE-EDMOND LE POITEVIN (1806-1870)

E. Le Poitevin, peintre et graveur, né à Paris en 1806, mort le 6 août 1870. Elève de Hersent. Médaille de 3e classe en 1831, de 1re classe en 1836, de 2e classe en 1848, de 3e classe à l'Exposition universelle de 1855. Chevalier de la Légion d'honneur en 1843. Avec très peu de talent, il fut très coté sous la Monarchie de Juillet; sa peinture est unie comme un miroir, le vrai type de la peinture bien élevée. Il a exposé, surtout des marines, depuis 1831 ; mais il fut aussi un peintre de genre. Le Musée de Versailles a de lui *La Prise de Baruth*. C'est surtout dans ses œuvres des musées de province qu'on retrouve sa vraie manière.

JEAN-ALEXIS ACHARD (1807-1884)

Achard est né à Voreppe (Isère) en 1807.

Il exposa pour la première fois au Salon en 1839, *Une Vue prise aux environs du Caire.*

Dans la suite, il exposa principalement des vues de l'Isère et du Dauphiné ou des environs de Paris. Il est mort à Grenoble le 2 octobre 1884.

(1) Bellier de la Chavignerie. — *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française.*

ÉPOQUE 1830

TROISIÈME GROUPE

LES ROMANTIQUES

DIAZ [1] (1808-1876)

Sans que son rôle ait été aussi important que celui de Huet, de Dupré ou de Rousseau, Diaz tient une place considérable dans l'histoire du paysage. Il comptète le mouvement romantique auquel il fut étroitement mêlé et le fait mieux comprendre. Cependant, on sait peu de chose sur lui. Diaz a donné quelques notes à Th. Silvestre, et, beaucoup plus tard, quelques détails à J. Claretie sur son enfance et ses premiers succès ; il en est resté là : il n'a jamais voulu qu'on fit sa biographie. Pourquoi ? Il est possible que cette réserve ait eu sa source dans une sorte de respect humain : il avait épousé sa femme quand elle lui avait donné déjà plusieurs enfants. En tout cas, on ne saurait l'attribuer à une modestie exagérée, car Diaz, sans être un vaniteux, ne fut pas un modeste, tout en dehors et se racontant volontiers à tout venant.

« Thomas Diaz de la Penà, bourgeois de Salamanque, proscrit » par le roi Joseph Bonaparte à la suite d'une conspiration poli- » tique, passa la frontière française à travers mille dangers et » s'arrêta à Bordeaux avec sa jeune femme Maria-Manuela Belasco, » qui, sous le coup des fatigues et des agitations du voyage, mit au » monde, dans cette ville, le 20 août 1808, Narcisso-Virgilio Diaz, » aujourd'hui l'un de nos peintres célèbres.

» Les réfugiés ne trouvèrent pas la tranquillité en France : » Thomas Diaz gagna l'Angleterre où il mourut après trois ans de » séjour. Sa veuve, caractère résolu, passa successivement de » Bordeaux à Montpellier, de Montpellier à Lyon, de Lyon à Paris, » où des amis de famille haut placés la protégèrent en belles » paroles, selon l'usage du monde. Elle enseigna les langues pour » vivre, et, à sa mort, son enfant, âgé de dix ans, fut recueilli par » un pasteur protestant retiré à Bellevue dans les environs de » Paris.

» Le jeune Diaz, diablotin tourmenté par la force du sang et » livré à lui-même par le bon et négligent pasteur, passait sa vie

(1) Ce nom de Diaz fut celui de plusieurs peintres anciens qui n'ont aucune parenté avec celui dont il est ici question. Parmi les contemporains, un peintre du nom de Diaz (Carrêno-Francisco) qui appartient à l'école espagnole fut très connu à Madrid. Il faisait surtout des portraits. On cite de lui un portrait de Pie IX, exposé à Madrid en 1866.

Diaz de la Penà, le nôtre, eut plusieurs enfants. L'un d'eux (Eugène-Emile, né en 1837), est un compositeur distingué. Il a donné au Théâtre-Lyrique un opéra comique : *Le roi Candaule*. Sa *Coupe du roi de Thulé* fut couronnée en 1867.

» à battre les bois et les chemins de Fleury, de Meudon, de Sèvres,
» de Saint Cloud, aimables campagnes........................

....

» .... C'est par là qu'un jour le jeune Diaz, » après avoir folâtré, s'endormit sur l'herbe. A son réveil, il se » sentit une vive douleur au pied droit, qui gonflait à vue d'œil. » Une bonne femme le soigne bêtement; la cangrène paraît, on le » transporte à l'Hospice de l'Enfant-Jésus où il supporte coup sur « coup deux amputations (la première n'ayant pas réussi) et il » appelle aujourd'hui gaiement sa jambe de bois : « Mon pilon! »

» Sitôt guéri, on le mit en apprentissage chez un imprimeur, » puis chez un fabricant de porcelaine, où il commença la peinture » sur des assiettes, des compotiers, des pots de pharmacien, en » compagnie de Jules Dupré, de Raffet, de Cabat, devenus comme » lui des artistes célèbres. Il adorait le théâtre : les drames roman- » tiques surexcitèrent l'ardeur naturelle de son tempérament; il » fut l'admirateur fanatique de Delacroix et le mortel ennemi de la » peinture « fine et pourléchée. » Au lieu de suivre les recomman- » dations du porcelier, qui voulait plaire au public par des images » jolies et banales, Diaz s'avisa de lui peindre des esquisses » féroces. L'homme à la porcelaine jeta les hauts cris. Diaz se » précipita dans l'art libre, à ses risques et périls. M. Souchon, » mort directeur de l'Ecole de Lille, lui donna quelques leçons de » dessin; mais l'impatient élève s'empressa d'échapper à cet » habile homme et se mit à faire à la diable ses premiers tableaux, » sans avoir rien appris.

» Sigalon (1), ami, compatriote, élève de M. Souchon, et qui, en » ce temps-là, travaillait à son Athalie, au milieu des horreurs de » la misère, disait souvent : « Diaz à le plus bel avenir, s'il veut » travailler; c'est un fier tempérament de coloriste, et quelle » facilité! Il fait ses tableaux comme un pommier ses pommes (2). »

Sigalon était alors — il fut du reste pendant presque toute sa vie — dans une misère noire; cependant, par les relations qu'il avait nombreuses avec les peintres et les littérateurs, il put rendre de grands services à son protégé (3).

Toute cette période de la vie de Diaz, entre 1827 et 1835, où il exposa sa *Bataille de Médina*, est fort mal connue. Sa misère était extrême; non pas misère d'artiste, mais d'ouvrier : il achetait, ou

(1) Xavier Sigalon, né en 1788, mort en 1837, est un de nos grands artistes. Il fut très coté vers 1827. Cependant, il est mal connu du gros public, parce que son œuvre principale, *Athalie*, une grande composition magistrale, n'est pas au Louvre, mais au Musée de Nantes.

(2) Th. Silvestre. — *Les Artistes français*.

(3) Le tableau d'*Athalie* dont parle Th. Silvestre, ayant été exposé au Salon de 1827, Diaz devait avoir environ 20 ans lorsqu'il connut Sigalon.

empruntait quelques pinceaux et un peu de couleur, et faisait de petits tableaux de fleurs ou de nature morte qu'il vendait pour le prix d'un dîner. Quelque fraîcheur qu'on ait trouvé en ces débuts, il faut avouer qu'à part un petit nombre de toiles qui sont bonnes, ils ont en général peu de valeur. D'ailleurs, Diaz cherchait seulement à travailler pour vivre, en jetant de la couleur sur une toile; et il n'en demandait pas davantage, supportant sa situation héroïquement, couchant chez des amis, un peu partout (1), capable de s'accommoder de toutes les compagnies et de tous les milieux ouvriers ou autres.

On était en plein mouvement romantique. Diaz avait lu Victor Hugo, peut-être n'avait-il pas lu autre chose ; ses premiers tableaux sont d'un romantique échevelé : chevaliers, processions de moines, Turcs et odalisques (2), qu'il peint sans avoir jamais vu l'Orient, dont les costumes chatoyants sont pour lui autant de prétextes à des pétarades de couleurs. Malgré tout, on s'en étonnait quand on les voyait chez quelque petit marchand, et Diaz commençait à se faire connaître. En 1830, il pouvait déjà s'intituler artiste peintre, et il vendait un peu plus cher. Une dame Guérin, qui vendait des curiosités rue du Faubourg-Poissonnière, achetait ses petits ouvrages ou les lui échangeait contre de vieilles peintures, des estampes, des armes, des costumes, des chinoiseries, des meubles amassés dans sa boutique, « colifichets qui ont entraîné Diaz vers l'amour effrené du bric-à-brac et du luxe, et qui n'étaient pas alors portés au prix fabuleux et ridicule qui les rend inabordables aujourd'hui (3). »

En 1835, il exposa sa *Bataille de Médina* ; c'est de ce moment que date réellement sa réputation. La *Bataille de Médina* provoquait assez le regard pour être regardée par tout le monde ; on s'en moquait — un fouillis — ses amis l'appelaient la *Bataille des pots cassés*. Dans sa vieillesse, quand on lui parlait de ces premiers tableaux : la *Bataille de Médina-Cœli*, *Le vieux Ben-Emeck*, il souriait dans sa longue barbe grise : « Ne parlons point de tout cela. C'était très mauvais. — » Mauvais ? — » Eh bien oui, du papier peint. » (J. Claretie, *L'Art*, n° du 24 octobre 1875).

A partir de 1844, la manière de Diaz s'élargit et prend de la légèreté ; la transparence commence à venir, l'empâtement est moins systématique : Les *Bohémiens se rendant à une fête* atti-

(1) Il change continuellement de domicile, même après 1835. En cette année 1835, il habite rue du Faubourg-Poissonnière, 41 ; l'année suivante, rue Coquenard, 21 ; en 1837, rue de Bellefonds, 30. Ce n'est qu'à partir de 1838 qu'il demeure plusieurs années de suite au n° 8 de la rue de Chabrol.

(2) Ces premiers tableaux sont pourtant ternes et noirs, si on les compare à ceux qu'il a faits depuis 1840 (Th. Silvestre. — *Les Artistes français.*)

(3) Th. Silvestre.

rérent vivement l'attention et lui valurent une troisième médaille. D'ailleurs, il se mettait à serrer son dessin, des incorrections encore, ou plutôt des escamotages, mais quelle vie ! quel mouvement ! son nu, baigné de lumière, est délicieux, la chair de ses nymphes et de ses amours est de la vraie chair sous laquelle on sent battre le sang chaud.

Ses trois portraits du Salon de 1845 furent aussi très remarqués. Au Salon de 1847, Diaz se montrait dans toute la variété de son talent, avec dix toiles, dont trois représentaient de beaux intérieurs de forêt ; les autres étaient des turqueries, comme il avait l'habitude d'en faire, mais bien plus poussées de dessin. Enfin l'année 1848 consacra son succès définitif : cinq belles toiles lui valurent une première médaille.

Diaz continuait cependant à vendre à bon marché. M. Claretie dans son ouvrage sur *Les peintres et sculpteurs contemporains*, cite quelques-uns de ses prix en 1849, ils sont dérisoires : un *Effet de crépuscule*, 65 francs ; une *Etude de bouleau*, à Jean de Paris, 75 francs ; seul le tableau des *Bohémiens* atteint un prix de 500 francs [1]. C'est seulement vers la fin de sa vie que Diaz se mit brusquement à vendre cher ; jusque-là, il vendit beaucoup, mais à bas prix. Argent dépensé tout de suite d'ailleurs en achats de bric-à-brac romantiques ; l'argent fondait entre ses doigts.

Après 1848 nous devons renoncer à suivre les Salons et les ventes de Diaz : tous les titres, comme les sujets se ressemblent. « Le jour où l'on voudra, dit Jules Claretie, mener à bonne fin le » catalogue des œuvres de ce maître exquis, on entreprendra une » difficile tâche. Les tableaux que l'auteur des *Chiens sous bois* et » de l'*Amour désarmé* a signés sont presque innombrables, ou du » moins fort nombreux. » (*L'Art*, nº du 20 obtobre 1875).

Il se fit bâtir en 1856 un atelier à Montmartre — un petit hôtel au coin de la place Pigalle et du boulevard de Clichy. — Dans les dernières années de sa vie il avait ajouté l'amour du luxe et du confort, à la façon des peintres modernes, à son goût passionné des bibelots, dépensant ainsi presque tout ce qu'il gagnait. Il mourut de la poitrine à Menton, le 18 novembre 1876, étant âgé de 70 ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1851.

Les obsèques eurent lieu le 23 novembre à l'église Saint-Augustin, où le corps avait été amené de Menton, et furent célébrées avec ce luxe dans lequel il aimait à vivre depuis que le succès lui était venu : l'église entièrement tendue de noir, un majestueux catafalque dressé dans le chœur ; on n'était admis dans l'église qu'avec des cartes d'invitation ; des artistes de l'Opéra chantèrent ; les honneurs

(1) J. Claretie. — *Peintres et sculpteurs contemporains.*

militaires furent rendus par un détachement du 28e de ligne. Les cordons du poële étaient tenu par Meissonnier, le marquis de Chenevières, Jules Dupré, etc.... J. Dupré, profondément ému, ne prononça aucun discours ; Meissonnier parla, puis M. de Chenevières, en sa qualité de directeur des Beaux-Arts, essaya d'expliquer comment Diaz, chevalier de la Légion d'honneur depuis 1851, n'avait pas été nommé officier :[1] « Il était proposé, mais la mort « n'a point voulu attendre ». « Il nous semble, ajoutait le *Figaro*, » rapportant le discours, que la mort qui a attendu depuis 1851 » (25 ans) y avait cependant mis quelque complaisance. »

La croix d'officier aurait fait très grand plaisir à Diaz ; mais, comme tous les artistes de sa génération, il lui répugnait de faire antichambre dans un Ministère pour « mendier » une décoration ; et en 1876 il vivait déjà en un temps où il était nécessaire de demander pour obtenir.

Avant d'aborder l'étude de Diaz, nous donnons la liste de ses premiers Salons (jusqu'en 1848) pour que l'on puisse suivre son progrès incessant en comparant la valeur de ses œuvres successives.

SALON DE 1835

Bataille de Médina-Cœli.
Baigneuses espagnoles sur les bords d'une rivière.
Parc du château de Stirling (Ecosse).

SALON DE 1836

L'Adoration des Bergers.

SALON DE 1837

Passage du Bac ; effet de soleil couchant.
Un moulin ; effet de soleil couchant.
Vue prise dans les gorges d'Apremont.

SALON DE 1838

Le vieux Ben-Emeck raconte à sa femme les aventures de sa vie de pirate.

SALON DE 1839

Diaz n'a pas envoyé de peinture. Jules Dupré a envoyé cette année-là sept paysages et Decamp onze œuvres dont le fameux *Supplice des Crochets.* C'est à ce Salon que Delacroix avait envoyé son beau tableau d'*Hamlet causant avec le fossoyeur.*

(1) Le *Figaro*, n° du 24 novembre 1876.

SALON DE 1840

Les nymphes dans la grotte de Calypso chantent les combats d'Ulysse.

Femmes d'Alger.

SALON DE 1841

Le Rève.

Une fuite dans le désert.

SALON DE 1842

Diaz n'a pas envoyé de peinture à ce Salon.

SALON DE 1843

Diaz n'a pas envoyé de peinture à ce Salon.

SALON DE 1844

Vue du Bas-Préau, forêt de Fontainebleau.

Bohémiens se rendant à une fête.

Le Maléfice.

Orientale.

C'est à ce Salon que Courbet envoya son portrait.

SALON DE 1845

Trois portraits ; même numéro :

Mme A...

Mme L. L...

Mme T...

SALON DE 1846

Les délaissées.

Jardin des Amours (A Mgr le duc de Montpensier).

Intérieur de Forêt.

Une Magicienne.

Léda.

Orientale.

L'Abandon.

La Sagesse.

SALON DE 1847

C'est le premier catalogue qui porte le nom entier de Diaz, c'est-à-dire : Diaz de la Penà.

Dix toiles représentant tout Diaz en sa variété. (Trois intérieurs de forêt, des turqueries et des nymphes.)

SALON DE 1848

Cinq belles toiles dont une *Meute dans la Forêt de Fontainebleau* est très remarquée. Son succès y est fort grand. Il obtient une première médaille.

*
* *

D'après ses portraits et les récits de son fils, d'accord avec Th. Silvestre, Diaz était un homme de taille moyenne, à figure énergique, les yeux d'un noir brillant, les cheveux noir-bleu, le teint espagnol, fumant continuellement la pipe. Il portait toute la barbe, et une grosse barbiche qui ne devint grise que sur le tard. Il avait les mouvements brusques, la parole entraînante, parlant par saccades, gaiement et souvent. Très en dehors, il aimait à faire des mots — comme Corot, mais dans un autre genre, moins bourgeois, moins sentimental [1], plus *rapin*. « Il disait, pour montrer, dit » Th. Silvestre, à quel point ce pauvre M. Ingres manque d'origi» nalité [2] : « Qu'on l'enferme avec moi dans une tour, *sans gra» vures !* Ce particulier y restera avec sa toile vierge, incapable » de rien tirer de lui-même, et j'en sortirai, moi, avec un tableau. »

. . . .

« Ma peinture, disait-il un jour, fait bien dans les salons et dans » les boudoirs, les tableaux de Courbet resteront dans les anti» chambres et les cuisines. — Possible, répondit Courbet, je ne » les fais pas pour les mauvais lieux [3]. »

Les histoires sont pleines de ces mots, impossibles à contrôler. Ce qu'il en résulte, c'est que Diaz était gai dans la conversation, avec une sorte d'esprit primesautier. Cependant dans son intérieur il était de caractère brusque, entier dans ses idées.

On sait qu'il dépensait beaucoup d'argent. Th. Silvestre évalue sa dépense annuelle, dans les années de grosse vente, à 50.000 francs. A la vente de son atelier, après décès, qui eut lieu les 22, 23 et 24 janvier 1877, il se vendit, outre ses propres tableaux, un grand nombre de tableaux de ses amis, de Rousseau, de Troyon, de Jonchkind, reçus en cadeau ou achetés par lui, plusieurs tableaux et dessins anciens de diverses écoles, une quantité de bronzes d'art, de porcelaines de Chine et du Japon, de tapisseries et de fort beaux meubles anciens, presque tous de l'époque Louis XIV [4].

(1) Corot dit à des rapins qui un jour blasphémaient dans son atelier : « Messieurs, on ne tient pas de ces discours-là chez moi, parce que, voyez» vous, le bon Dieu, c'est mon homme. » (A. Jouin. *Maîtres contemporains.*)

(2) La phrase est de Th. Silvestre, non de nous, qui tenons Ingres pour un très grand artiste. Mais on sait avec quelle aménité se traitaient alors classiques et romantiques.

(3) Th. Silvestre. — *Les Artistes français.*

(4) Ces renseignements, inédits, ne sont pas contredits par M. Diaz, le fils.

Avec ses gros besoins d'argent, il a dû faire beaucoup de commerce, grand travailleur du reste, peignant beaucoup, rapidement et sans effort Sa considération artistique en a souffert et l'on a condamné trop vite des toiles qui, pour avoir été vivement enlevées, n'en restent pas moins fort jolies.

Sa culture littéraire était médiocre; il s'était contenté de compléter un peu son instruction première, et cela presque uniquement dans le sens de son art. D'ailleurs il lisait peu ; les livres que l'on voit à sa dernière vente sont : les *Contes drolatiques* de Balzac, des *Tableaux du Moyen-âge*, le *Décaméron*, le *Don Quichotte*, les *Contes* de La Fontaine, le *Traité de la peinture de Vinci*, *Longus*, *Walter Scott*, presque tous en des éditions de luxe, illustrées de belles gravures hors texte, qu'il devait consulter souvent pour son métier. La *Révolution française de Thiers* et les *Œuvres complètes de P.-L. Courrier* sont les seuls ouvrages qui ne tiennent pas à son art par quelque côté.

Le Corrège était son peintre favori : « Je vais à lui comme un » papillon vole à la flamme : on a beau l'accuser de mollesse, de » relâchement dans la forme ; moi, je ne vois que sa couleur et son » rayonnement ; discutera qui voudra sur son dessin, sur sa » composition, peu m'importe : il me plaît, cela me suffit. Je trouve » après tout qu'il s'exprime aussi complètement que peuvent le » faire ses plus illustres rivaux, et qu'en outre, il est doué d'un » charme particulier dont nul n'approche [1]. »

Diaz ne parlait jamais religion, et il ne s'occupa pas plus de politique que des autres choses en dehors de son art. Il était libéral, républicain même, et, comme tous les peintres de ce 3e groupe, assez anti-clérical, mais sans esprit sectaire, au demeurant n'allant jamais mendier les commandes près des divers gouvernements qu'il a vus se succéder, tout en évitant d'être en mauvais terme avec eux. On connaît l'anecdote du duc de Morny : Morny, après le 2 décembre, se serait présenté chez Diaz le cigare à la bouche et le chapeau sur la tête, et Diaz l'aurait fort mal reçu. La chose est possible. Rappelons enfin qu'il présenta son modèle pour une figure symbolique de République que le Gouvernement de 1848 avait mise au concours : sa République ressemblait plutôt à une nymphe ou à une Vénus ; elle fut refusée par le Jury.



Diaz est le complément nécessaire de l'époque 1830; seul il a fait rendre à la couleur tout ce qu'elle pouvait donner. C'est un sensuel et un impulsif : partout, avant tout, il voit la couleur; son

(1) Th. Silvestre. — *Les Artistes français.*

premier effort est de mettre des couleurs en valeur et de les échantillonner, le reste n'étant pour lui qu'accessoire.

Voici une riche antichambre : murs tapissés de sombres Gobelins, hautes fenêtres claires qui envoient leur lumière tamisée sur le parquet et sur les boiseries de chêne ; au fond, un valet de chambre, culotte courte et gilet rouge, endormi sur une chaise, le nez en l'air. — Un élève de David commence à dessiner, mettre en perspective chaises et fauteuils, puis, doucement, il les passera en couleur, en ayant soin de respecter son dessin. Un adepte des petits maîtres hollandais s'occupera d'abord, à peine fait son dessin, de faire jouer la lumière des fenêtres sur les tapisseries et sur le parquet, quitte à déformer sa couleur pour arriver à plus de lumière diffuse. Diaz jettera tout de suite une touche rouge, le gilet du valet de chambre, et autour de ce rouge qui sera la note dominante du tableau, il fera valser les autres couleurs, Gobelins, fauteuils, boiseries ; puis il fera jouer la lumière des fenêtres, mais sans qu'il éteigne en quoi que ce soit les couleurs ; en dernier lieu, si quelque détail, quelque pied de fauteuil a besoin d'être indiqué plus nettement, il ajoutera quelques petits coups pour le dessiner mieux.

Diaz a beaucoup travaillé *de chic*, inventeur, non seulement de sujets, mais des pays ; on en peut juger par ses Orients de fantaisie. Il a en tête une couleur, il met sa couleur sur la toile, puis il tapote autour jusqu'à ce que cela fasse un tableau. Mieux encore, il *fait du chic sur nature,* au grand ébahissement de ses amis (1) : c'est qu'alors il veut prendre l'air du temps, un certain ensemble, une certaine harmonie de couleurs qu'il voit danser autour de lui, à l'endroit même où il se trouve ; le sujet viendra plus tard, il l'inventera.

Avec un cerveau ainsi organisé et une telle manière, il est naturel que la composition diffère à la fois de la composition linéaire et de la composition des peintres de clair obscur ; elle est cependant fort gracieuse et fort agréable. Et d'autre part son dessin, en dépit des incorrections qu'on y rencontre, est extrêmement joli, tout dans la pâte, sans jamais d'autres lignes arrêtées que les lignes indispensables. Ce qu'il a de trop, c'est *la patte*, le trait faux fait exprès, la branche qui se brise nerveusement ou qui se continue en courbe gracieuse comme un paraphe glorieux d'écriture. Manque de goût ; mais le goût est chose toute française et Diaz est de nature

(1) « Te souviens-tu qu'un jour, dit Dupré à Troyon, Brascassat voyant » Diaz composer un tableau oriental devant un tronc d'arbre, lui demanda » ce qu'il faisait.
» — Parbleu ! tu le vois bien, c'est une étude pour me souvenir.
» — Allons donc ! pourquoi ne fais-tu pas un nœud à ton mouchoir ? »
Jules Salmson. — *Entre deux coups de ciseau* (*Souvenirs d'un sculpteur*). *Préface de Sarcey.*

espagnole. Les peintres, en général, l'aiment beaucoup ; on a des mots spéciaux pour caractériser sa peinture : *truculent*, *savoureux;* un de nos grands peintres nous disait un jour devant une de ses toiles *qu'il en mangerait*.

Ses paysages sont le meilleur de son œuvre, et en cela nous partageons absolument l'opinion de Th. Silvestre. Les endroits qu'il a fréquentés de préférence, le Bas-Préau, les gorges d'Apremont, « la vallée de la Solle, pleine d'accidents, de caprices énergiques, » et plantée de hêtres, de bouleaux et de chênes entrelacés et majes- » tueusement confondus » furent ses modèles les plus heureux Il « a peint souvent les grèves, les mousses, les bruyères de ce pays » de serpents et fait poudroyer le soleil à travers les riches et » inextricables frondaisons (1) .» Il est surtout délicieux comme peintre de sous-bois, mais en ce genre il est impossible à décrire, on ne décrit pas de la couleur. Comme Corot, P. Huet, tous ceux de l'école, c'est un dynamique, mais déjà on sent poindre chez lui les symptômes de cette espèce d'épilepsie qui gagnera les impressionnistes de la fin du siècle.

Quant à sa technique, nous ne pouvons que reproduire ici Th. Silvestre, qui l'a certainement vu peindre, car il est impossible d'arriver par le simple raisonnement, à une telle vérité.

« .... Diaz enlève vivement ses sujets à la pointe de la brosse, » sans avoir, pour ainsi dire, au préalable dessiné ses figures, car » il ne m'est pas possible d'appeler dessin les premières indica- » tions qu'il trace sur sa toile à coups de crayon blanc. Sa manière » de peindre est variable comme son humeur : il débute tantôt par » les tons clairs, tantôt par les tons sombres, quelquefois par les » tons intermédiaires, selon le caprice du moment et l'état de ses » nerfs. Il se sert, mais beaucoup moins que ne le faisait Decamps, » du couteau à palette (2), non seulement pour obtenir par ce » moyen des tons plus éclatants, mais surtout pour aller plus vite » en besogne. Il emploie les couleurs à l'état vierge, c'est-à-dire » sans les étendre dans l'huile dont il craint les mauvais effets pour » l'avenir du tableau. Il exagère les empatements et les frottis, » mélange très peu ses tons, de peur de les affaiblir, les subdivise » à l'infini et les pose de proche en proche sur la toile comme s'il » faisait des bouquets ou des assortiments d'échantillons, espérant » arriver ainsi à des aspects très variés ; mais il tombe dans un » certain papillotage, excès contraire à la monotonie de Decamps

(1) Th. Silvestre.

(2) Pour ce qui est du couteau à palette, nous serions d'avis qu'il s'en est servi plus que Decamps. En tous cas, il est parmi les artistes un de ceux qui en ont fait le plus grand usage et, sous ce rapport, c'est un véritable virtuose. Courbet s'en sert plus lourdement que lui.

» qui n'est pas coloriste. » (Th. Silvestre. — *Les Artistes français*).

On ne saurait mieux dire. Diaz n'est peut être pas un des premiers paysagistes de cette glorieuse époque [1], mais il vient immédiatement après les premiers, et il les complète.

CHARLES-JÔSEPH-EMILE LOUBON (1809-1863)

Loubon est né à Aix en 1809 et est mort à Marseille en 1863. Il était élève de Constantin et de Granet. Il a fait nombre de tableaux d'histoire froidement composés et peints sans grand goût.

Ses paysages, généralement médiocres, sont prétexte à des scènes de genre. Il avait été nommé Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille en 1845 ; Chevalier de la Légion d'honneur en 1855.

ALEXANDRE CALAME (1810-1864)

Né à Vevey, le 28 mai 1810; mort de la poitrine à Menton le 17 mars 1864. Il était fils d'un pauvre maçon et commença à gagner sa vie en faisant des écritures pour une maison de banque. Entré chez Diday quand il avait à peine 18 ans, il y resta longtemps. Travailleur infatigable, il réussit à faire pendant ses études assez d'économies pour voyager (il avait alors 29 ans) en Hollande, en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Au retour, il se mit à peindre son pays. Ses principales œuvres sont : *Le Mont-Blanc*, *La Iungfraü*, *L'Oberland Bernois*, *Le lac des quatre cantons*, etc... Il a fait aussi de gracieux tableaux avec des motifs pris dans l'Italie du Nord, plus un grand nombre de lithographies et de belles eaux-fortes.

C'est un talent froid et sûr, en même temps que réellement distingué ; sa composition est d'une grande noblesse de lignes et sa couleur n'est pas déplaisante comme celle de D'Aligny, de Diday et de Watelet. A notre avis, c'est un des meilleurs parmi les paysagistes historiques.

TROYON (1810-1865)

De tous les paysagistes de l'époque 1830, Troyon est celui qui a fait les plus grandes toiles. Comme talent, il est le plus petit ;

(1) Diaz est un des peintres de cette époque qui ont le plus peint d'après nature.

et nous ferions tenir sa biographie en quelques lignes si les louanges excessives dont il a été accablé ne nous forçaient à parler de lui plus longuement pour le remettre à la place qui lui est due.

« Constant Troyon est né à Sèvres le 28 août 1810. Ses parents, » dont la condition était très modeste, occupaient dans la manu- » facture un logement et un emploi : son père y était peintre- » décorateur, sa mère brunisseuse [1]. » Ménage d'ouvriers aisés. Troyon avait deux frères qui moururent jeunes. Il perdit son père en 1817.

Il passa sa jeunesse à Sèvres. Bien que sa mère (née à Saint-Etienne-de-Baigorry, dans les Basses-Pyrénées) fût protestante, il fut élevé dans la religion catholique qui était celle de son père. Mis en apprentissage à la manufacture, il fut à même, dès l'enfance, de prendre goût aux choses d'art — d'autant que M. Riocreux, alors directeur de la manufacture, était son parrain et s'occupa toujours de lui. Cependant, sa mère, travailleuse infatigable, s'ingéniait à gagner leur vie ; sortie de l'atelier, harassée de fatigue, elle passait encore une partie de ses nuits à confectionner, en plumes d'oiseau des îles, de petits éventails et des écrans qu'elle vendait aux provinciaux et aux Anglais qui venaient visiter la manufacture. Troyon n'oublia jamais ce que sa mère avait fait pour lui à ce moment et conserva pour elle, pendant toute sa vie, un véritable culte. Il ne reçut alors qu'une instruction primaire ; mais il avait à la fois trop de goût pour le monde bien élevé et trop d'intelligence pratique pour s'en contenter ; et plus tard il compléta lui-même cette instruction [2].

Dès qu'il était libre, il passait son temps dans la campagne, au bord de l'eau ou par les bois, dessinant toujours et le plus possible. Ces premiers dessins, dont il garda longtemps quelques-uns et dont plusieurs furent exposés au Salon, sont très serrés d'exécution et marquent déjà une réelle habileté. Ils furent remarqués par M. Riocreux qui confia le jeune homme à Victor Bertin, alors occupé à la manufacture. Entre ses mains, Troyon fit des progrès considérables (ces peintres du paysage historique étaient d'excellents professeurs). D'ailleurs, l'influence classique est sensible dans ses premiers paysages : La *Vue de la maison Colas*, une *Vue de la fête de Sèvres* et une *Vue du parc de Saint-Cloud*, qu'il envoya au Salon de 1833. En 1835, Troyon exposa d'autres paysages, dans lesquels sa personnalité ne se dégage pas encore très bien ; et il obtint en 1838 une médaille de 3e classe.

(1) A. Hustin. — *Constant Troyon.*

(2) Cette instruction qu'il acquit par la suite était à peu près l'instruction secondaire des cours de commerce de nos Lycées avec de la littérature en plus. Il ne savait pas le latin.

C'est vers cette époque qu'il fit connaissance avec Roqueplan.

Au cours d'une promenade qu'il faisait à Sèvres, Roqueplan rencontra par hasard le jeune peintre ; il le vit travailler d'après nature, et lui trouvant de sérieuses qualités, l'engagea vivement à venir à Paris. Roqueplan était alors un peintre connu, qui avait de nombreuses relations ; ses conseils étaient bons à suivre : Troyon partit et vint s'installer 11, rue du Nord, dans un pauvre atelier. Il commença par la misère ; mais il était travailleur et habile : il fit pour vivre les menus ouvrages des débutants — des pastiches dans le genre de Watteau et de Boucher, qui, paraît-il, lui étaient payés 60 francs par un marchand de tableaux de la rue de Grammont [1]. Il fit le portrait de Mogador, « la fameuse écuyère et non moins » habile danseuse, très connue à Mabille et autres lieux de » plaisir [2]. »

« En 1838, Troyon fit un voyage en Bretagne, d'où il rapporta » différentes études qui lui servirent pour des tableaux exposés en » 1839 et 1840. Cette dernière année, il obtint une médaille de » 2e classe [3]. »

Entre 1840 et 1845, où il vient habiter 42, rue Fontaine-Saint-Georges, Troyon commence à se tirer d'affaire. Il sait déjà, en homme pratique, se servir de ses relations. C. Roqueplan l'avait mis en rapport avec les romantiques dont quelques-uns lui gardèrent leur amitié, en particulier avec Diaz et Dupré ; la fréquentation de ces deux grands artistes lui fut fort utile ; c'est avec eux qu'il prit son allure générale de romantisme, dans le coloris et dans le faire [4]; et Dupré surtout rectifia sa coloration qui devenait mauvaise; (il avait, dit Dumesnil, une tendance à faire violet). Du reste, prenant aux uns, écoutant les conseils des autres, il savait s'arrêter à temps, et se gardait de suivre jusqu'au bout leurs théories.

Il se lia ainsi avec Couture et Chenavard. Celui-ci, un idéologue, trouvait en lui un auditeur intelligent, il lui compléta et perfectionna son instruction ; Couture, avec qui il se brouilla plus tard, peut-être pour des questions d'argent, le fit entrer dans des milieux sinon mondains, du moins d'une éducation mondaine plus relevée que ceux qu'il aurait fréquentés avec Diaz.

« Couture lui fit connaître Français vers 1843 et 1844, au divan » Le Pelletier où se réunissaient alors les artistes et les écrivains » romantiques. » Français avait à peine 30 ans ; mais un fin con-

(1) H. Dumesnil. — *Troyon, Souvenirs intimes.*

(2) H. Dumesnil. — Mogador a laissé des mémoires intitulés : *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador*, 2 vol. in-8. Paris 1854.

(3) H. Dumesnil.

(4) Il était déjà romantique avant de connaître Dupré. Mais son romantisme s'accentua à partir de leurs premières conversations.

naisseur comme Troyon ne pouvait manquer d'être attiré par le sentiment qu'il avait de la décoration. Ses dessins de plantes et de fleurs, qu'il faisait séparément en suivant strictement les contours des feuilles lui donnèrent l'idée d'employer séparément, comme les paysagistes historiques, dans ses premiers plans, pour occuper la composition, des touffes d'herbes et de plantes très finies. Les deux paysagistes se rencontrèrent à la campagne. Troyon, qui avait besoin d'accessoires de premier plan, demande à Français de lui prêter une étude de plantes, dans laquelle se trouvait entre autres, une *touffe d'oseille d'eau* ; il en tira un si bon parti dans un paysage d'automne — *Des peupliers au bord de la Seine* — (dont le motif avait été pris, croyons-nous, aux environs de Bougival) que Français « n'avait pas oublié ce détail. »

Jusqu'en 1840, Troyon n'exposa que des paysages. Il est à regretter qu'il n'ait pas continué à traiter plus souvent le paysage proprement dit, car il avait du goût, un vif sentiment des lignes décoratives, et il eût certainement occupé une place plus importante dans l'histoire artistique du XIXe siècle [1]. Mais le paysage est un genre ingrat sous le rapport des bénéfices, et Troyon est avant tout un homme pratique ; il tâtonne, il cherche sa voie : en 1841, il exposa son tableau *Tobie et l'Ange* qui est une sorte de compromis entre le genre romantique et le paysage historique ; en 1842, des *Baigneuses* ; « antérieurement, il avait fait une *Fuite en Egypte,* » sorte de paysannerie naïve [2]; » en 1846, où il obtint sa 1re médaille, il envoie un tableau de genre, *Le Braconnier.*

Il songe alors à peindre des animaux. La veine était nouvelle à exploiter, car les animaliers sont rares dans l'Ecole française et, au temps de Troyon, Brascassat [3] seul essayait de ce genre. Peut-être l'idée vint-elle à Troyon pendant le voyage qu'il fit en Hollande à la suite du Salon de 1846 et après qu'il eût vu les tableaux de P. Potter. Toujours est-il qu'à partir de cette époque il change décidément sa manière et, suivant l'expression d'Hanoteau « part comme une fusée ». Son salon de 1849 (huit toiles dont deux étaient des études de moutons) fut un succès incontesté. C'est

(1) C'était d'ailleurs l'avis de son ami Barye.

(2) H. Dumesnil.

(3) Brascassat (Jacques-Raymond), né à Bordeaux le 30 août 1804, mort à Paris le 28 février 1867. Ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts ; remporta le 2e prix de paysage historique avec son tableau *La chasse de Méléagre* qui est au musée de Bordeaux.

Il a fait quelques paysages — peu intéressants — dont plusieurs vues de ports de mer. C'est vers 1835 qu'il se mit à être franchement animalier et sous ce rapport c'est un très bon peintre, quoique Inférieur à Troyon, le plus souvent. Cependant en certaines toiles, comme *Le combat de taureaux* que possède le musée de Nantes, — ainsi que la plupart des œuvres qui permettent de juger Brascassat — il le dépasse.

Il était membre de l'Institut et chevalier de la Légion d'honneur.

à la suite de ce Salon qu'il fut décoré, grâce à Ch. Blanc que la Révolution de 1848 avait porté à la Direction des Beaux-Arts. Ch. Blanc soutenait les Romantiques ; mais parmi les paysagistes de cette Ecole, Troyon, qu'il avait connu en 1845 par l'entremise de Chenavard, était avec son romantisme bien élevé, celui qu'il comprenait le mieux. Troyon fut un des peintres décorés dans la glorieuse phalange de 1830.

Troyon était cependant resté le même homme, très simple, ami sûr, adorant sa mère. « Mettant tout de côté, les affaires ou les » plaisirs, il partait le samedi soir pour aller voir sa *maman*, qui » le bordait bien soigneusement dans son lit comme aux jours de » son enfance. » Il voyagea beaucoup pour son époque : nous avons vu qu'il avait fait un voyage en Hollande en 1846 ; en 1836 il était allé déjà aux environs d'Argentan ; en 1837, à la Ferté-Saint-Aubin, en 1838 et en 1839, dans la Limousin et la Bretagne. Il travailla beaucoup en Champagne et en Normandie. Il ne connut pas l'Italie, très peu le Midi — quelques parties des Pyrénées, qui du reste ne lui plurent pas — il aimait les larges horizons, les grasses prairies où paissent de lourds bestiaux, les grandes plaines, dans le fond desquelles se profilent quelques silhouettes d'arbres et quelques maisons. L'Angleterre, où il se rendit pour affaires plusieurs fois, ne lui plaisait pas non plus ; il y peignit pourtant, mais sans enthousiasme.

C'est dans la Brie qu'il fit ses premières études d'animaux. Dès qu'il s'était mis à travailler dans ce genre, le succès lui était venu ; en 1850 son parti est pris, définitivement : il ne fera plus que des animaux [1]. Un de ses premiers tableaux dans sa nouvelle manière est *Une vache qui broute* (lithographiée par Français).

En 1851, il n'y eut pas de Salon et en 1852 il n'exposa pas. Mais en 1853 il envoya sa fameuse *Vallée de la Touque*, une des toiles qui lui valurent sa grande réputation. En 1851, il avait peint pour M. Paturle (car il travaillait beaucoup sur commande) une toile importante : *Les animaux fuyant l'approche de l'orage*. Vers la même époque, le duc de Morny lui commanda deux tableaux.

Dès lors, Troyon a la vogue ; son atelier devient une véritable fabrique de tableaux ; il pond des tableaux comme une poule des œufs, infatigable, à l'œuvre depuis le matin ; d'ailleurs d'une extrême habileté et travaillant avec une rapidité incroyable, très souvent il lui arriva de peindre un tableau par jour ; il en fait quatre ou cinq avec une seule étude d'animal, en variant un peu les positions, il appelait cela : *retourner son veau*. L'engouement

(1) Son Salon de 1850 inaugura sa nouvelle manière. Il y envoyait cinq toiles : *Un troupeau de moutons*, *Le marché d'animaux*, *Un effet d'orage* et deux tableaux intitulés *L'Abreuvoir*.

était tel que des gens qui avaient de lui des paysages sans figures venaient lui demander d'y ajouter des vaches ou des moutons. Il lui arrive de vendre des toiles inachevées, des marchands le supplient de les leur laisser enlever telles quelles, disant « qu'elles » sont bien assez finies comme çà. » Lui, se fait prier, marchande, cède à la fin comme par lassitude, et quand l'homme est parti : « Enfoncé le marchand ! J'ai commencé çà ce matin. » (H. Dumesnil).

On conçoit sans peine qu'à ce métier il dut gagner de l'argent — d'autant que sans être avare, il était homme d'ordre. Il eut bientôt une grosse fortune. Mais ce travail surhumain qu'il faisait (à peine s'arrêtait-il pour dîner) ébranla sa santé : déjà en 1855 il avait été forcé de prendre les eaux à Uriage ; en 1857, il allait fort mal.

Cependant Troyon avait une idée fixe, se faire construire une maison. Cette maison, il la voulait bâtie dans des conditions spéciales de confort qu'il combinait depuis longtemps. Car Troyon — et le fait est assez curieux à constater chez un fils d'ouvriers, élevé dans des goûts simples — a, mieux que le goût, le besoin, non du luxe comme Diaz, mais du confort, comme un bourgeois. Dès qu'il fut en mesure de le faire, il acheta (vers 1856) un vaste terrain sur le boulevard Rochechouart — alors la fin de Paris — occupé par un dépôt de pavés appartenant à la Ville, et il y fit bâtir un manifique hôtel sur les plans du fameux architecte Viollet le Duc. Dumesnil donne tout au long une description enthousiaste de cet hôtel [1], dont le malheureux peintre ne profita guère.

Il était malade de plus en plus. Pourtant rien encore ne pouvait faire prévoir la folie où son cerveau devait sombrer. Ses envois aux Salons marquaient une intelligence parfaitement lucide et une merveilleuse entente du métier; quelques-uns étaient d'une réelle valeur artistique, tel son beau tableau *Vue prise des hauteurs de Suresnes* (Salon de 1859). A ce même Salon il exposait *Le départ pour le marché*, *Le retour à la ferme*, que le Louvre possède aujourd'hui et la *Vache qui se gratte*. Ces deux derniers tableaux sont de fort belles œuvres.

Aussitôt après son installation dans sa nouvelle demeure, Troyon partit pour les Pyrénées ; mais ce voyage lui fit plus de mal que de bien. Il avait alors 49 ans et il était célibataire, n'ayant jamais voulu avoir que des liaisons passagères et peu encombrantes qui sont sans action sur la vie. Quand il revint des Pyrénées, raconte Dumesnil, « il était empêtré dans un cheveu précisément à l'âge où » ce lien léger devient parfois la plus lourde des chaînes. » Dès

(1) Voir appendice M la description de Dumesnil.

lors il travailla de moins en moins[1] et modifia toutes ses habitudes. Dumesnil qui alla le voir à Sèvres, chez sa mère, en janvier 1862, le trouva tout à fait changé : « ses jambes étaient faibles, mal assu-» rées, l'une d'elles traînait en restant en arrière, la fermeté de » l'allure était perdue. » En 1864, il commença à déraisonner. On ne pouvait guère douter du mal qui le tenait ; c'était la paralysie, qui souvent est un signe précurseur de la folie. D'autre part, il y avait cette femme, pour qui, brusquement, il s'était pris d'une affection si vive, qui le faisait affreusement souffrir.

Il commença par la folie des grandeurs [2], puis, un jour, toute sa raison s'envola et dès lors il n'eut presque plus un seul instant de lucidité. Comme il était, dans certaines crises, d'une extrême violence, son entourage prit le parti de l'interner dans une maison de santé à Vanves (près Paris), où il entra le 19 avril 1864. On lui avait laissé ce qu'il fallait pour peindre ; il paraît que dans les premiers temps de sa maladie il dessinait encore fort bien, faisant des ensembles de détails comme une vache ou un arbre, mais incapable de coordonner ses idées et mettant les vaches dans les arbres [3]. Par la suite, il ne se servit jamais de ses pinceaux : il trempait son pouce dans l'encre et le promenait sur la toile, barbouillant des formes qui ressemblaient vaguement à des paysages.

Il mourut dans la nuit du 20 mars 1865, chez lui où on l'avait transporté à nouveau, lorsque ses crises de violence eurent cessé. Comme il avait été élevé dans la religion catholique, bien que sa mère fût protestante, le curé de Sèvres vint le voir et essaya de le confesser, mais sans rien pouvoir obtenir de lui [4].

Le service religieux eut lieu à Notre-Dame-de-Lorette, le 21 mars 1865, l'inhumation au cimetière du Nord (Montmartre). Aucun discours ne fut prononcé sur la tombe.

Troyon avait eu une médaille de 3e classe en 1838, une de

(1) Entre 1860 et 1864, époque où il devint tout à fait fou, il ne fit presque rien. Cependant quelques toiles de cette époque sont bonnes, entre autres une *Marine* qu'il peignit à Honfleur en 1860.

(2) « Toutes les grandeurs imaginaires, hôtesses de ce cerveau malade, se » mirent en mouvement. Distinctions honorifiques, fortune, luxe, les carrosses » dorés, tout y passa — jusqu'à la peinture d'histoire. Il faisait des tableaux » de figures comme jamais on n'en avait fait ; l'empereur de Russie voulait » changer tous ses Rembrandt contre des Troyon, etc... »

(3) A. Hustin. — *Constant Troyon*. Ce fait nous a été raconté à nous-mêmes plusieurs fois.

(4) Lorsque le curé fut parti, Troyon dit à sa mère : « Il faut que je meure, » maman. » « Malgré la bonne intention dont on ne saurait douter, ajoute » Dumesnil, n'y a-t-il pas de la cruauté dans ce zèle religieux s'adressant à » un maleureux qui n'a pas conscience de son état et auquel on dit que la » mort est là, tout près de lui. » (H. Dumesnil. *Troyon. Souvenirs intimes*). La mère de Troyon mourut le 5 avril 1872, à 73 ans. Elle fut enterrée selon le rite de la religion réformée. Elle a fait à l'Etat de nombreux dons et legs.

2e classe en 1840 et deux médailles de 1re classe en 1846 et 1848. En 1849, il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur [1]. Sa fortune, au moment de sa mort, s'élevait à près de deux millions.

***

Troyon était un grand gaillard à figure intelligente et sensuelle, le nez épais et fortement aquilin, les yeux petits enfoncés sous l'orbite, dénonçant la finesse. Il portait toute la barbe coupée court, les cheveux demi-longs suivant la mode du temps, et il fumait la pipe surtout à la campagne. Très bon pour ses amis, il était affable pour tout le monde, d'un abord simple, sans raideur ni pose d'aucune sorte, d'allures distinguées en même temps — car malgré sa naissance plébéienne il avait su se faire seul, à force de tact et d'intelligence, son instruction et son éducation. Il était du reste fort réservé, parlant peu, n'écrivant jamais, et ne se livrant entièrement à personne, sauf peut-être à sa mère qu'il adorait.

Il y a en Troyon du gentleman farmer, dans son élégance réelle, mais toujours campagnarde, dans son amour du luxe vrai, du home confortable, meublé avec goût et sans entassement [2], dans cette sobriété qui lui faisait, comme dit Dumesnil, « préférer aux truffes le petit salé aux choux, » enfin dans cette affection passionnée qu'il a pour la campagne, et non pas pour la campagne du paysagiste, faite de sites et de motifs [3], mais pour la campagne du gros propriétaire, aux larges horizons, aux terres grasses, aux beaux bestiaux.

A-t-il aimé l'argent? [4] Il est certain qu'il a toujours désiré le bien-être, et que son objectif, même au moment de ses débuts, a été uniquement de faire sa fortune. Et, sans aller jusqu'à dire, comme Stevens [5], que le confortable est nuisible à l'art, on doit

(1) Il était membre de l'Académie d'Amsterdam depuis 1845 et membre de l'Ordre royal belge de Léopold. Voir appendice N, l'anecdote de Ch. Blanc sur la décoration de Troyon.

(2) « Il avait, dit Dumesnil, le goût des faïences et des porcelaines; son » atelier et plus tard sa maison en étaient ornées ainsi que de tapisseries et » de quelques objets de curiosité, mais comme des notes décoratives, sans » présenter l'encombrement et l'amas si fort à la mode aujourd'hui. »
Troyon, comme Corot, fut grand amateur de musique; il aimait la musique classique et les concerts sérieux.

(3) Les pays de montagne ne lui disent rien. Il fit tout son voyage dans les Pyrénées sans tirer un crayon de sa poche.

(4) Dès que sa maison fut achevée, il y vint déjeuner avec Dumesnil, dans la cuisine; il montrait, dit ce dernier, « plus que la joie du propriétaire qui » se complait dans son immeuble; il avait quelque chose d'un conquérant. »
Dans les premiers temps qu'il faisait de la peinture, son propriétaire vint un jour le visiter dans sa mansarde et lui acheta deux tableaux pour mille francs. « Il pleura de joie, dit Dumesnil, et embrassa le billet, puis tout honteux » s'excusa, en disant qu'il n'avait jamais vu de billet de mille francs. »

(5) A. Stevens. — *Impressions sur la peinture.* In-12 1880.

reconnaître que les moyens que l'on est forcé d'employer pour arriver au résultat, en transformant l'art en métier et en commerce, ne peuvent que porter tort au talent. Or, Troyon est, avant tout, un homme pratique : il aime l'argent pour les avantages qu'il procure, et les honneurs, parce qu'ils font gagner de l'argent. Pas intrigant, sans doute : « Il détestait et méprisait les intrigues, les demandes » dans les bureaux, tous les agissements vers l'officiel, les petites » menées si fort en usage pour arriver, pour faire son chemin. Lui » ne comptait que sur ses efforts, sur son pinceau, et, d'un carac- » tère indépendant, il n'aimait que la peinture, mettant tout le reste » au second plan. » Cependant, il est habile à mener sa barque. Nous avons vu qu'il s'était gardé, tout en restant romantique, de prendre trop vivement parti pour l'une ou l'autre des écoles en présence. L'un des premiers, il passa la Manche, non pas, comme P. Huet, pour étudier les richesses artistiques de l'Angleterre, mais pour affaires : « Il était allé à Londres afin de se mettre en commu- » nication directe avec les amateurs et aussi avec les marchands de » tableaux qui commençaient à rechercher sa peinture. » Dumesnil ajoute que « sous ce rapport, il obtint de bons résultats, avant » même que l'explosion de succès qui suivit le Salon de 1853 ait » eu son retentissement en Angleterre. » Il possède à un haut degré le sentiment des affaires, qu'il s'agisse d'acheter ou de vendre des tableaux ou des terrains, pratique même quand il fait du bien. Empressons-nous de dire qu'en ce cas sa bonté sincère, sa profonde générosité sont les vrais et les seuls mobiles de ses actes. Son ami Adolphe Hairion est pauvre, ne sait comment gagner sa vie : Troyon le loge, le nourrit, « lui épargne toutes les difficultés de la vie. » Voilà de la générosité ; mais cette générosité elle-même lui est utile : A. Hairion « lui rend des services en s'occupant de la gestion » des affaires et de la tenue de la maison. » « Il était, dit Dumesnil, » comme une sorte d'intendant qui menait tout le train des choses » matérielles, dont le peintre n'aimait point l'embarras. Et il y avait » entre eux un échange de bons offices dont ils profitaient l'un et » l'autre. »

***

Troyon, qui n'est jamais allé en Italie, comprenait mal Raphaël et les maîtres italiens. Lui-même ne se faisait pas faute de dire que « la peinture italienne le laissait presque indifférent. » Il appréciait mieux les Flamands et les Hollandais, et il aimait surtout Rembrandt.

Quoiqu'il soit plutôt un animalier qu'un paysagiste, et sous ce rapport presque toujours supérieur à Brascassat, ses paysages sont souvent de meilleure qualité artistique que ses tableaux d'animaux.

Ils ont sur beaucoup d'œuvres de talent l'avantage d'être très décoratifs [1]. Le *Départ pour le marché*, bien meilleur que le *Retour à la ferme*, que possède le Louvre, est ce qu'il y a de mieux à ce point de vue.

Troyon est grandiloquent, théâtral et faux. Les gestes de ses personnages, les mouvements de ses bêtes, souvent justes dans les études et dans les toiles où il peint seulement un ou deux animaux, deviennent faux quand il peint des ensembles et des scènes. Ils ont toujours l'air, dans les grandes compositions, d'accomplir une fonction sociale ou d'exercer un sacerdoce ; et c'est à lui, plutôt qu'à Millet, que pourrait s'appliquer le mot de Beaudelaire : « Au lieu d'extraire simplement la poésie de son sujet, il veut » à tout prix y ajouter quelque chose [2]. »

En effet, Troyon est un littéraire ; il pense littérairement ses tableaux — petit défaut quand il s'agit de peintres comme Corot, Puvis de Chavannes, Villette [3], dont les idées sont à la fois extrêmement simples et d'ordre élevé, et qui ont dans l'exécution la beauté, la grâce ou la fraîcheur à un haut degré, — grave défaut (car la transposition de l'idée littéraire dans l'esthétique picturale exige une gymnastique spéciale du cerveau) dans un peintre comme Troyon, chez qui non seulement la main est lourde et le coloris laisse à désirer, mais chez qui l'idée est de dernier ordre et l'inspiration vulgaire. Pierre Dupont a souvent donné à Troyon des idées de tableaux ; Dumesnil le constate et reconnaît que « toutes proportions gardées, une certaine analogie existe entre le talent du peintre » et celui du chansonnier ». Or, sans vouloir rabaisser le talent de Pierre Dupont, nous sommes forcés d'avouer qu'il est de petite envolée et qu'il n'a jamais l'inspiration bien haute.

Beaudelaire a jugé Troyon en quelques lignes que nous transcrivons ici :

« M. Troyon est le plus bel exemple de l'habileté sans âme. » Aussi quelle popularité ! Chez un public sans âme, il la méritait. » Tout jeune, M. Troyon a peint avec la même certitude, la même » habileté, la même insensibilité. Il y a de longues années, il nous » étonnait déjà par l'aplomb de sa fabrication, par la rondeur de

(1) Il a fait au Vivier-des-Landes, chez M. Loysel, en Touraine, une grande composition décorative de 2 m 83 de hauteur sur 1 m 82 de large. Elle représentait deux cygnes fuyant sur un étang. Dumesnil dit qu'elle était d'une fantaisie décorative admirable.

(2) Baudelaire. — *Curiosités esthétiques*. Salon de 1859.

(3) Pour bien comprendre Corot, il suffit d'avoir lu quelques poètes grecs et latins ; pour comprendre Puvis de Chavannes, il faut avoir lu *Virgile*, pour comprendre Villette, il suffit d'avoir lu la *Revolution*, de Michelet, d'avoir quelques idées des mœurs de la Régence et de la femme de Paris.

Les talents de cet ordre plaisent généralement plus que les autres aux littérateurs.

» son jeu, comme on dit au théâtre, par son mérite infaillible, » modéré et contenu. C'est une âme, je le veux bien, mais trop » à la portée de toutes les âmes. L'usurpation de ces talents de » second ordre ne peut pas avoir lieu sans créer des injustices. » Quand un autre animal que le lion se fait la part du lion, il y a » infailliblement de modestes créatures dont la modeste part se » trouve beaucoup trop diminuée. Je veux dire que, dans les talents » de deuxième ordre cultivant avec succès un genre inférieur, » il y en a plusieurs qui valent bien M. Troyon et qui peuvent » trouver singulier de ne pas obtenir tout ce qui leur est dû quand » celui-ci prend beaucoup plus que ce qui lui appartient. Je me » garderai bien de citer ces noms : la victime se sentirait peut-être » aussi offensée que l'usurpateur. »

Tout en faisant la part de la sévérité excessive et même partiale du critique, il faut avouer qu'il a raison sur beaucoup de points. Troyon est un peintre secondaire, et le moindre des peintres secondaire de cette époque de 1830.

Mais c'est encore un peintre de talent, dont il sortira quelque chose — ses études faites d'après nature dans ses bons moments, en Touraine et en Normandie — et aussi plusieurs œuvres. Mais ces œuvres ne seront pas, à notre avis, celles que la foule aura le plus acclamées (1).

JULES DUPRÉ (2) (1811-1889)

Le père de Jules Dupré, originaire de l'Ile-Adam, après s'être occupé de peinture dans sa jeunesse, avait ensuite renoncé à l'art pour se consacrer à l'exploitation d'une modeste fabrique de por-

(1) Voici quelle était sa palette : Terre de Sienne naturelle, laque jaune, terre de Sienne brûlée, brun rouge, laque rose. vermillon, jaune indien, vert Véronèze, vert émeraude, bleu de Prusse, momie, noir d'ivoire, jaune de Naples, blanc, ocre jaune, bleu de cobalt. Il employait ses couleurs à l'état natif. A peine y ajoutait il un peu d'essence de térébentine ou de siccatif de Courtrai. De sa palette elle-même, il n'avait aucun soin ; il laissait s'y accumuler des paquets de couleurs desséchées, et quand elle était trop lourde il la remplaçait (A. Hustin, Constant Troyon). Par contre, il avait beaucoup de soin de ses brosses.

Quand il commençait un tableau, il menait tout de front, paysage, animaux, etc... « On peut dire, disait Van Marke, son élève, que son tableau » se faisait en rond ; à ce point qu'avant de poser une touche, son pinceau » décrivait un cercle. » Ces détails sont empruntés au livre de A. Hustin.

(2) Nous donnons ici l'acte de naissance de Dupré, parce que la date de sa naissance a été contestée, « L'an mil huit cent onze, le 8 avril, à une heure » et demie du soir, devant nous, Augustin de Bercy, adjoint et officier de » l'Etat-civil, délégué de M. Bertrand-Geslin, maire de Nantes, baron de » l'Empire et membre de la Légion d'honneur, est comparu le sieur François » Dupré, artiste, âgé de 30 ans, demeurant rue Petrarque, n° 4, 5e canton, » lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le 5 de ce mois, à » 8 heures du soir, de lui déclarant et de Elisabeth-Françoise Gillet, son

celaine, dans le village de Parmain, en face de l'Isle-Adam. Sa mère, à qui il ressemblait beaucoup, était de Nantes, ainsi que son grand-père maternel [1], Gillet, porte-drapeau à la section, mort en 1793. C'est au cours d'un voyage en Bretagne de ses parents que Jules Dupré naquit à Nantes, le 5 avril 1811.

L'enfant fit de simples études primaires, qu'il compléta par la suite. A la sortie de l'école, son père le faisait travailler avec lui, de sorte qu'il eût, dès l'enfance, des pinceaux dans les mains, des couleurs sous les yeux, et qu'il apprit, comme Raffet, comme Cabat, comme Diaz, ce charmant métier de peintre sur porcelaine. A 12 ans, il vint à Paris, et à 17 ou 18 ans il entra chez Diebold [2] pour compléter son instruction artistique. Il est probable qu'à ce moment encore, son père avait l'intention de le faire travailler avec lui. Un voyage que le jeune homme fit dans la Creuse changea ses idées.

Jules l'avait accompagné dans le Limousin où il venait d'être appelé « par le marquis de Bonneval à la direction d'une manu- » facture de porcelaine établie à Coussac .» Ces pays d'aspect si sobre et si rude convenaient merveilleusement au genre de talent âpre et sauvage de Dupré ; leur vue éveilla ses instincts de peintre. Il avait 28 ans quand il se décida à se consacrer tout entier à la peinture.

« On lui loua une mansarde au n° 14 de la rue Neuve-Saint- » Georges, et, dès 1831, il aborda le Salon avec un *Intérieur de* » *forêt* et une *Entrée de bois* pris dans la Haute-Vienne, un » *Intérieur de cour*, peint à Montmorency, une vue de la Vallée » et un coin de l'Isle-Adam .» Son salon fut remarqué et un membre de la famille royale lui acheta même un tableau.

« Un jeune homme élégant, dit Hustin, s'était un beau matin » présenté devant la loge du concierge de Dupré.

» épouse, âgée de 25 ans, et auquel enfant il donne les prénoms de Jules- » Louis. Les dites déclaration et présentation faites en présence des sieurs » Jacques-Louis Mazier, maître de poste, âgé de 38 ans, demeurant rue Van- » Dyck, et Joseph Machereau, artiste, âgé de 27 ans, demeurant rue de » Miséricorde. Lesquels ainsi que le père ont signé avec nous le présent » acte, d'après lecture leur faite. » (A. Hustin. *L'Art*, 15e année. Tome II).

(1) Le grand-père maternel de Jules Dupré, Gillet, était un Nantais, porte-drapeau à la section, qui mourut en 1793, laissant une fille et quatre garçons. La fille, Elisabeth Gillet, épousa François Dupré, le fabricant de porcelaine.

(2) M. Scellier de Gisors, gendre de J. Dupré, nous a dit qu'il n'avait aucun renseignement sur ce Diebold qui fut, peu de temps il est vrai, le maître de Dupré. B. de la Chavignerie, dans son ouvrage sur les Peintres de l'Ecole française, cite deux *Diébolt* (non Diébold) : 1° Diébolt le vieux, peintre de paysages, dont la naissance n'est pas connue, mais qui mourut à Paris en 1822. Cette année même, il exposait au Salon un *Effet d'orage*. Son style est conventionnel et sa couleur commune. Sa vente après décès eut lieu le 25 février 1822 ; 2° Diébolt fils, peintre de paysages et d'animaux, né en 1779. Il était élève de de Marne et envoya au Salon, en 1824, un paysage avec animaux.

» — M. Jules Dupré, s'il vous plaît ?

» — Au cinquième à droite.

» Puis se reprenant tout à coup, le concierge, qui était tailleur, ajoutait :

» — Ayez donc la complaisance de lui monter son pantalon que » je viens de réparer. Ça m'épargnera toujours quelques étages.

» — Avec plaisir.

» — Merci, Monsieur.

» Et le jeune homme, armé du pantalon, s'en fut frapper à la » porte de Dupré. C'était le duc d'Orléans qui venait lui comman- » der un tableau [1]. »

L'anecdote est jolie, trop jolie pour être bien véridique, d'autant qu'on la raconte aussi à propos de P. Huet; mais le duc d'Orléans allant quelquefois visiter les ateliers des jeunes peintres, la légende devait forcément se mettre de la partie.

Vers la même époque, un amateur, alors fort connu, le baron d'Ivry, lui acheta quelques études. Si donc les premières années furent dures pour le jeune peintre, elles le furent moins pour lui que pour d'autres artistes du temps, et il ne connut jamais la véritable misère. C'est aussi après le Salon de 1831 qu'il fit la connaissance de Lord Graves, qui l'emmena à Londres. Les œuvres des Anglais furent une révélation pour lui, et il rapporta de magnifiques études de ce voyage.

En 1833, il exposa un *Intérieur de ferme*, qu'il vendit encore ; à l'été, il partait pour le Berry avec Troyon. Les deux peintres s'arrêtèrent au Fay : « C'était alors, dit A. Hustin, une contrée » pleine de beautés sauvages, de paysages primitifs entrecoupés » par des cours d'eau, de grands bois où paissaient les bestiaux, » non loin des cascades de Montgerno et des fracas dramatiques » de la Creuse. » C'est à ce moment qu'il peignit son tableau célèbre : *La femme récurant un chaudron*.

En 1835, Dupré envoya au Salon les *Environs de Southampton*. C'est pour cette toile, faite en huit jours et peinte par dessus un sous-bois que, d'après Hustin, il se serait servi pour la première fois de cadmium. Cette couleur, si employée de nos jours, toute nouvelle alors, lui avait été recommandée par Decamps. Les *Environs de Southampton* eurent du succès ; Delacroix, toujours disposé à encourager ceux qui mettaient de côté les procédés classiques, complimenta l'auteur ; et de ce jour commencèrent entre les deux artistes des relations qui se conservèrent toujours empreintes de la plus grande cordialité.

Dupré vint en juillet 1841 s'installer à l'Isle-Adam avec sa mère

(1) A. Hustin. — *L'Art*, 15e année. Tome II.

qui était devenue veuve et son ami Th. Rousseau. Le dimanche, des amis de Paris venaient les voir et leur apportaient les nouvelles ; c'étaient Decamps, Baye, etc... et aussi Paul-Casimir Périer, qui fut souvent aux heures de détresse le sauveur de Rousseau.

« L'âme fière de celui-ci ne lui permettait pas de solliciter, Jules » Dupré se chargeait d'attendrir l'amateur et de passer à son ami » ce qu'il avait pu obtenir. Un jour c'était 200 francs, un autre jour » 500 francs, et la correspondance échangée entre eux montre à » quel point le maître de l'Isle-Adam sut être à l'occasion le génie » tutélaire du maître de Barbizon [1]. »

C'est en avril 1844 que Dupré et Rousseau firent ensemble leur fameux voyage dans les Landes. « Cela doit être beau, disait » Dupré ; puisqu'on fuit ce pays, allons-y. » D'émerveillements en émerveillements, ils parlaient de pousser jusqu'en Espagne ; cependant ils s'arrêtèrent dans les Basses-Pyrénées. En tout cas, ils s'étaient jurés de revoir ces pays grandioses. Mais les circonstances en décidèrent autrement, et leur projet d'un second voyage, reculé d'année en année, ne se réalisa jamais. Leur amitié se refroidit, végéta encore tant bien que mal jusqu'en 1848. Puis la brouille devint complète.

En 1848, à la veille de la Révolution, Dupré, fort connu dans le monde des artistes, se trouva à la tête du mouvement romantique. Etre romantique, c'était alors, à peu d'exception près, être républicain. Dupré fut nommé membre de la Commission d'organisation du Salon libre ; l'année suivante, il fut décoré et Rousseau ne le fut pas. Rousseau fut extrêmement froissé : il avait montré à Dupré la voie à suivre, dirigé ses débuts ; lorsque Dupré, allant chez lui pour la première fois, avait vu ses études, il avait reçu comme un coup au cœur : « Voilà ce que je cherche ! C'est trouvé ! » Et pourtant les honneurs allaient à Dupré, tandis que lui-même n'arrivait qu'à peine à gagner sa vie. A partir de ce moment, les deux grands peintres n'eurent que rarement l'occasion de se voir et de correspondre. Cependant ils continuèrent jusqu'en 1867 de se serrer la main quand ils se rencontraient et de se saluer amicalement. La distribution des récompenses à l'Exposition de 1867 acheva de rompre les derniers liens qui existaient entre eux. Cette fois, Rousseau était président du Jury ; Dupré n'eut qu'une 2e médaille. Il en conçut une profonde amertume, telle qu'en 1876, bien des années après la mort de Rousseau, il s'en plaignait encore à Sensier :

« Rousseau savait ce que je valais. A l'Exposition de 1867, il a

(1) A. Hustin.

» été de ceux qui m'ont donné la 2e médaille. Est-ce admissible de » la part d'un juge aussi éclairé que Rousseau? d'un ami qui m'avait » écrit : vous serez content? Je sais bien qu'il n'était pas seul ; » mais on m'a affirmé qu'il m'avait abandonné, lui si ferme, si » volontaire. Rousseau, président du Jury, a été entouré, surpris, » caressé, violenté de flatteries, je le veux bien : mais il a voté » contre sa conscience. Rousseau a supporté noblement le malheur, » la mauvaise fortune : mais le succès l'a fait faiblir : il s'est livré, » il s'est déconsidéré. »

Il n'y avait pas eu de la faute de Rousseau et Dupré avait tous les torts pour cette fois. Jamais cependant, à aucun moment, en aucune circonstance, il ne cessa de dire que Rousseau était le plus grand paysagiste de son temps. Il parla toujours de lui avec le plus grand respect et le défendit contre tous. Un soir, dans une réunion d'amis, « Prieur, un admirateur passionné de Dupré, avait » prononcé légèrement le nom de Th. Rousseau : Après tout, » s'exclama-t-il, Rousseau est surfait, et je ne le trouve pas si.... » Mais il ne put achever ; car Jules Dupré, étendant la main : Oh! » tout beau, Prieur, dit-il, n'accablez pas Rousseau. Et, s'échauf- » fant alors : Rousseau est le premier paysagiste actuel; touchez-y » avec discrétion. Et, sur un ton austère, il fit de Rousseau le plus » bel éloge que jamais peintre fit d'un autre peintre, s'étendant sur » les beautés, analysant avec générosité les faiblesses et finissant » — je me le rappelle encore — par quelque chose d'analogue à » ceci : J'ai été lié intimement avec Rousseau; nous avons beau- » coup travaillé et voyagé ensemble ; je le connais bien, homme et » peintre. Et si je suis fâché avec lui pour certaines circonstances, » cela ne me fait pas oublier son immense talent. Rousseau est un » maître. »

.... L'année 1849 avait été pour Dupré un moment de grand succès. C'est vers cette époque qu'il collabora avec Eugène Lami aux deux grands tableaux des Batailles d'Hondschoot et de Wattignies; Lami faisait les soldats et Dupré, le paysage. L'idée était mauvaise, et elle ne donna que de mauvais résultats : la *Bataille d'Hondschoote* est au Musée de Lille, la *Bataille de Wattignies* déshonore le Musée de Versailles avec beaucoup d'autres toiles du même genre.

Nous laissons la parole à A. Hustin pour une histoire qui serait arrivée à Dupré pendant qu'il travaillait avec Lami : l'anecdote est amusante et nous n'en soupçonnons pas la véracité, puisqu'elle est rapportée par M. Claretie; cependant il est bon de remarquer qu'en écoutant tout le monde on trouverait ou la même ou une semblable dans la vie de tous les grands peintres de l'époque 1830.

« Dupré et Lami étaient à l'œuvre, le premier juché sur une

» échelle haute, l'autre accroupi sur un escabeau, lorsqu'entre dans » l'atelier un visiteur à l'extérieur plus que modeste, vêtu d'une » vareuse de drap gris, les pieds dans des chaussons de lisière et la » tête couverte d'une casquette de loutre.

» Il salue légèrement, s'avance en grommelant vers le tableau » presque achevé, et le regardant les yeux mi-clos :

» — Oh ! oh ! dit-il à Lami, voilà un grenadier qui n'est pas » d'aplomb sur ses jarrets. Je parie qu'il est blessé. Comme il » chancelle !

» — Mais, pas du tout, répond le peintre ; seulement...

» — En ce cás, dit l'autre, cet homme est ivre et va tomber dès » le premier pas, il est mal planté.

» Jules Dupré, sur son échelle, écoutait non sans étonnement, » ces propos du nouveau venu. Les ateliers sont ainsi remplis » d'aimables experts qui rappellent par leurs jugements le comte » de Voltaire : « Les aveugles juges des couleurs. »

» — Ah ! Ah ! dit-il, il est mal planté ! Vous trouvez mon brave » homme ?

» — Je trouve, répond le visiteur en casquette de loutre, pen- » dant qu'Eugène Lami s'évertue à faire au paysagiste signe de » ne plus parler.

— Alors, continue celui-ci, vous connaissez donc, comme cela, » quelque chose à la peinture ?

» — Un peu.

» — Rien qu'un peu ?

» — Peut-être aussi beaucoup.

» — Ah bah !

» Le regard du jeune Lami implorait éloquemment le silence de » son collaborateur, mais Jules Dupré ne voyait rien.

» — C'est étonnant, disait-il, comme on rencontre des connais- seurs en fait de peinture.

» — Je ne suis pas de votre avis, moi. Je n'en rencontre pas souvent.

» — Seriez-vous de la partie, par hasard ?

» — Non point par hasard, mais par vocation, et peut-être aussi » par esprit de famille.

» — Et comment vous appelez-vous ?

» — Horace Vernet.

» Le malheureux paysagiste devint à la fois pâle et rouge ; il. » descendit précipitamment de son échelle, et, se découvrant, » s'excusa de son mieux pendant qu'Horace Vernet riait de l'aven- » ture. »

A partir de 1852, où il envoya au salon *un Coucher de Soleil*, un *Pacage* et une *Entrée de hameau dans les Landes*, Dupré n'exposa plus que rarement.

Voyant qu'il gagnait assez pour suffire aux besoins de sa famille — il était marié et père de trois enfants — il était venu s'installer à l'Isle-Adam d'une façon définitive. Homme simple qui n'aimait pas le luxe et qui se faisait de l'art une idée très haute, il put, dès lors, vivre à sa guise, en artiste indépendant et fier, étudiant la campagne environnante et travailler, comme G. Michel et P. Huet, seul et libre avec sa pensée.

Pendant cette dernière période, il est difficile de suivre son progrès et même de citer ses toiles importantes ; car le catalogue complet de ses œuvres est loin d'être établi. Chaque année, depuis 1868, il allait passer l'été à Cayeux-sur-Mer, avec Millet; il y fit un grand nombre de marines qu'il vendait en Angleterre, où son nom était très connu des amateurs. Ses envois à l'Exposition universelle de 1867 — onze tableaux de haute valeur (1) — avaient été fort remarqués : Dupré s'affirmait comme un des premiers paysagistes de notre temps, et il n'aurait pas manqué d'obtenir la première médaille si les intrigues usitées en pareil cas ne la lui eussent enlevée.

Pendant toute la durée de la guerre de 1870, il resta à Cayeux-sur-Mer. Il savait les Prussiens à l'Isle-Adam et, très patriote et très libéral, il souffrait cruellement de voir à quelle détresse les fautes du Second Empire avaient conduit la France. « Croyez-vous, écrit-il » à un de ses amis, croyez-vous que nous envoyons des malédic- » tions à cette poignée de lâches coquins qui nous a mis où nous » en sommes! Espérons que la France profitera de cette dure » leçon et ne voudra plus de gouvernement sans contrôle. J'ai un » peu travaillé, mais en ce moment je manque de couleurs, et, » comme je ne suis plus d'âge à prendre un fusil, il me faut » attendre ici la fin de la guerre et les bras croisés. C'est dur (2).

» En 1871, il s'en fut dans le Gers, à Castera, pour ne revenir » que tardivement à l'Isle-Adam et passer les hivers de 1876 à » 1882 à Paris, 67, rue Ampère. »

Le 13 septembre 1883, à l'Exposition nationale organisée par l'Etat, Dupré présenta huit œuvres maîtresses. Il remporta un grand prix à l'Exposition centennale : il y avait envoyé ses *Environs de Southampton* (de 1835).

« Jules Dupré mourut subitement le 6 octobre 1889, d'une » embolie cardiaque survenue au cours d'une congestion pulmo- » naire, après un refroidissement pris à la fin de septembre. » Il ne faut voir aucune corrélation entre cette embolie cardiaque qui

(1) Entre autres le *Souvenir des Landes* et le *Marais en Sologne*, qui sont parmi ses œuvres les plus sobres et les plus fortes.

(2) Lettre à Galli : 24 septembre 1870.

l'a emporté et l'opération de la pierre qu'il avait subie six mois auparavant. L'opération, faite par le docteur Guyon, avait parfaitement réussi. J. Dupré jouit, d'ailleurs, pendant toute sa vie, d'une excellente santé, comme sa mère dont il tenait beaucoup. La veille de sa mort, il travaillait encore et mettait la dernière main à une toile importante.

Ses obsèques eurent lieu à l'Isle-Adam le 8 octobre 1889, très simples, au milieu d'un petit nombre d'amis. Le deuil était conduit par ses deux fils, son gendre, M. Scellier de Gisors, et M. Jules Claretie (1).

Dupré avait eu une médaille de 2e classe au Salon de 1833 et une autre médaille de 2e classe à l'Exposition universelle de 1867. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1849 et officier en 1870.

La vente de son atelier eut lieu le 30 janvier 1890 et rapporta 208.760 francs. Ses deux toiles, *le Matin* et *le Soir*, qui sont au Musée du Luxembourg, faisaient partie de la décoration de l'hôtel du prince Demidoff. Elles ont été acquises par l'Etat pour le prix de 43.100 francs à la vente de la galerie San-Donato, le 30 avril 1877 (2).

***

Jules Dupré était un beau garçon, nerveux, mince et élégant (3), la taille bien proportionnée, le front haut et découvert d'un penseur, le crâne d'un systématique. Quand il parlait, dit A. Hustin, sa belle tête de Christ s'illuminait, ses grands yeux bleus expressifs et doux animaient sa figure pâle, un peu maigre, osseuse, encadrée par de longs cheveux blonds et une barbe en coup de vent. D'ailleurs, aucune pose: il vivait de peu, et son extérieur était simple et modeste. Etant jeune, il avait eu des passions ; par la suite, il vécut tranquillement avec les siens, donnant l'exemple de toutes les vertus domestiques. Son foyer était agréable à tous, et quand il mourut, alors que beaucoup de peintres regrettaient le grand artiste disparu, sa famille et ses amis le pleurèrent parce qu'il avait le cœur tendre et bon.

L'atelier répondait à l'homme : des murs peints en gris et couverts d'études, des toiles achetées par lui ou qu'il avait reçues de ses amis, quelques chaises, un chevalet taché de peinture...

Sans avoir rien du beau parleur de brasserie, Dupré était un

(1) M. Jules Claretie est parent de J. Dupré. L'aïeul de M. Claretie était un Gillet.

(2) Gaston Calmette. — *Figaro* du 8 octobre 1889.

(3) Il avait exactement 1m70, d'après son passe-port.

théoricien ; le soir, le travail fini, il aimait, en fumant sa pipe, à parler des choses de l'art, et tous ceux qui l'ont connu se rappellent avec une véritable émotion les après-midi du dimanche passées à l'Isle-Adam. Les journaux et les revues d'art ont essayé de rapporter des bribes de ses conversations ; mais ces bouts de phrases détachés du dialogue, dépouillés de leur à-propos, et présentés sous forme de maximes, ne donnent plus l'impression de la causerie et ne peuvent manquer de prendre un aspect sec et prétentieux qui nous montre plutôt l'artiste sous un faux jour. Cependant, quelques-unes de ses idées sur l'art, marquées au coin de son solide bon-sens, sont intéressantes. Prenant un jour à part Balzac, dont il goûtait peu les descriptions et les portraits multipliés. « Ne » vous mêlez pas de faire le métier des peintres, lui dit-il. Vous » aurez beau dépenser un immense talent à me décrire une armoire, » prenez une feuille de papier blanc et avec deux ou trois coups de » crayon, tracés-là, je verrai beaucoup mieux votre armoire qu'avec » la description pittoresque et très poussée que vous m'en avez » faite. Le romancier doit peindre les âmes, le peintre doit peindre » les corps [1]. » L'idée est nette et nettement exprimée. Est-elle juste ?... Oui, si le romancier a eu la prétention de faire œuvre de peintre et d'obtenir avec des mots le même résultat qu'on obtiendrait avec des lignes et des couleurs ; non, si le romancier est resté dans son rôle, si le but et l'effet de sa description sont d'évoquer en nous des détails matériels qui, par association d'idées, évoquent à leur tour, encadrent, soulignent, expliquent des sentiments et des pensées. La description est tout ou presque tout dans l'œuvre du peintre ; il faut que, dans l'œuvre du romancier, elle ne soit qu'un accessoire et qu'un moyen ; encore est-elle un accessoire utile et un moyen précieux.

Dupré était un systématique, entier et absolu dans ses idées, poussant, d'ailleurs, au dernier point le courage de ses opinions : ainsi, jamais il ne consentit à aller aux soirées impériales, tandis que Rousseau, dans les derniers temps de sa vie, se montrait très fier d'être reçu par l'empereur. Dans la discussion, son systématisme se voilait d'amabilité ; mais s'il écoutait la contradiction, jamais elle ne parvenait à le convaincre, et son opinion n'en était pas ébranlée.

Il aimait beaucoup la musique classique, surtout celle de Mozart. C'était aussi, et cela bien que dans sa jeunesse il n'eût reçu qu'une instruction primaire, un grand liseur ; ses auteurs favoris étaient Montaigne et La Fontaine, mais il préférait à tous les autres J.-J. Rousseau, le premier, disait-il, qui avait mis du vert dans la

(1) A. Hustin. — *L'Art 15e année*. — Tome II.

littérature [1]. Quand il allait, vers 1831, courir les champs avec Cabat, il emportait toujours dans sa poche un livre de Rousseau.

Il fut toujours républicain. A. Hustin détache pourtant cette phrase d'une de ses lettres à Ch. Blanc : « La démocratie, en » théorie, c'est la justice ; en pratique, c'est la fin de tout. » Mais il ne s'agit là que d'une défaillance ; pour lui comme pour beaucoup d'artistes sincères de son temps, la République c'est par dessus tout la justice et l'honnêteté ; et sur ce point, jusqu'à son dernier jour, ses convictions furent inébranlables.

Pour ce qui était de l'argent, des choses matérielles de la vie, il fut — et nous tenons le fait de M. Scellier de Gisors, son gendre — incapable de comprendre quoi que ce fût à ces questions [2]. Il ne travaillait jamais sur commande, refusant de très belles occasions, et il lui arriva souvent de faire un prix inférieur à celui des amateurs pour des tableaux qui, à son avis, ne valaient pas ce qu'on lui en offrait.

« Les détails de la vie matérielle l'abhorraient et rien ne lui » paraissait plus odieux que le cabotinage, à l'aide duquel on » s'évertue à se faire à soi-même une réputation le plus souvent » imméritée. Il ne vivait que pour son art, pour les siens, au » milieu des siens, loin du bruit, loin du monde et de ses agitations, » dans un permanent tête à tête avec la nature. Tel il s'était montré » à ses débuts, tel nous le retrouvons les dernières années, fidèle » à lui-même, à toutes les convictions artistiques de sa jeunesse » Ni les fréquentations de l'amitié, ni le mouvement contemporain » avec ses inquiétudes sur les qualités de la lumière et ses amodia- » tions aux milieux, n'entamèrent sa foi première. Il s'en est allé » comme il était venu, et il n'est pas de carrière de peintre qui » offre cette fixité et cette suite dans son développement. Cela tient » sans doute à une personnalité robuste, persistante, que rien n'a » pu dévoyer [3]. »

On sait combien il était bon et généreux pour ses amis, combien il le fut pour Rousseau en particulier. Cet homme, stoïque pour lui-même, s'apitoyait facilement sur les autres ; puis, quand il avait fait ce qu'il pouvait, il se remettait au travail, n'y pensant plus : sa main gauche ignorait toujours ce qu'avait donné sa main droite.

(1) J. Claretie. — *Peintres et sculpteurs contemporains.*

(2) « Je me résigne à rester cloué et à me débattre sur la croix que m'a » faite la peinture, qui serait pourtant pour moi un repos de l'âme si je n'étais » contraint d'en faire un métier que je mets au-dessous de celui de mar- » chand. » (Lettre à Sensier, du 5 mai 1857).

(3) A. Hustin.

Sans doute il aima les honneurs, comme Rousseau, sans être d'ailleurs vaniteux à la façon de Diaz ; mais on ne peut dire qu'il ait jamais intrigué pour les obtenir ; et il ne demanda jamais en somme que ce qu'on lui devait. On a l'habitude de raconter, en lui en attribuant une importance qu'elle n'a pas à nos yeux, l'anecdote suivante : « Un jour, Corot envoya à Dupré une esquisse avec cette » simple ligne : *A finir par Dupré.* Dupré y mit deux ou trois » touches, campa quelques vaches et la renvoya à Corot avec cette » autre ligne : *A finir par Corot.* » A Hustin ajoute : « Ni l'un ni » ni l'autre ne pouvait d'une façon plus spirituelle proclamer la » supériorité du talent de son compagnon. » Ont-ils bien eu l'intention, eux si simples, si *bonhomme*, de proclamer spirituellement, chacun à son tour la supériorité de l'autre ? Il nous semble à nous qu'il s'agit tout bonnement d'une espièglerie d'artiste, aiguisée peut-être d'une malice et qu'on leur fait presque du tort quand on leur prête la pensée de s'encenser réciproquement avec des gestes de théâtre.

Dupré entretint d'excellentes relations avec quelques hommes de lettres, surtout avec Th. Gautier. Il faut dire qu'il faisait peu de cas de ses critiques ; et même d'après une conversation entre Dupré et Sensier que rapporte A. Hustin, il semble que le peintre ait été... étonné de la façon superficielle dont le critique appréciait les maîtres.

....

.... « Gautier, dit Jules Dupré, me parla ensuite de » Claude Lorrain.

» — C'est un peintre bien surfait, me dit-il. Je ne vois dans ses » tartines que des devants de cheminées ou des feuilles de para- » vent. C'est une immense mystification qu'on nous transmet » depuis deux cents ans.

» Je restai abasourdi.

» — Si ce n'est pas une charge que vous me faites, si ce n'est » pas un paradoxe que vous soutenez, lui dis-je, je vous dirai à un » autre moment mon sentiment sur Claude, que je trouve un des » plus grands peintres de tous les temps.

» Un jour, à la taverne de Katcomb, je rencontrai Gautier avec » Thoré. Je lui dis :

» — Tenez-vous encore pour les devants de cheminées de » Claude ?

» — Oui, certainement.

» Alors, je lui fis une longue leçon, sur la lumière en peinture, » sur la couleur, sur la valeur des harmonies, sur les beautés de » Claude, si solide par ses plans, sa perspective si magique, ses » demi-teintes, ses ombres, son éclat et ses modes lumineux.

» Gautier m'écouta en souriant, ne paraissant pas convaincu.
» Quelque temps après, je fus assez étonné de lire dans un journal un article de Gautier où les beautés de Claude Lorrain étaient hautement célébrées et où tout ce que je lui avais dit était reproduit dans le style attrayant et original qu'on lui connaît. D'où il suit qu'il n'avait ni vision, ni opinion et qu'il cherchait toujours un caniche pour le conduire comme les aveugles. Et il en était un. » (A. Hustin, *L'Art*, 16e année, tome I.)

.... Les peintres préférés de J. Dupré étaient Rembrandt que, comme tous les Romantiques, il mettait au-dessus de tout, et, dans l'Ecole française, Claude Lorrain. Parmi les contemporains, le premier de tous à son avis était Th. Rousseau. La première fois qu'il entra dans l'atelier du maître, il fut frappé comme d'un coup de foudre : « Je vis bien, disait-il plus tard à Sensier, que c'était le plus grand peintre de notre époque, sans en excepter Delacroix, et je maintiens encore mon idée. C'est lui le plus grand, je le mets au-dessus de Ruysdaël, d'Hobbéma .. » Son jugement ne varia jamais. Il est beau de voir un paysagiste de la valeur de Dupré rendre ainsi hautement hommage, malgré les différends qui les séparèrent, au grand artiste méconnu que fut Rousseau.

Chose curieuse ! il fut un des premiers à découvrir G. Michel et à saluer en lui l'ancêtre ; le premier il acheta de ses toiles chez les brocanteurs ; le premier il parla à Sensier du petit homme légendaire qu'on disait être mort à Montmartre vers 1840 : « Michel est le premier paysagiste français qui ait pris le chemin de la campagne pour faire ses tableaux. Aussi éveille-t-il dans notre esprit le chant de l'alouette en nous montrant presque toujours de vastes plaines (1) si capricieusement éclairées par ses effets de nuages. Ce maître a la note champêtre dans la grande acception du mot et une poétique si bien à lui que l'on reconnaît ses toiles à première vue (2). »

***

Jules Dupré a peint sur nature dans les premiers temps de sa vie d'artiste. Plus tard, vers 1870, il se remit à peindre des toiles presque entières sur nature. Mais ce fut chose rare en somme dans son œuvre. Le plus souvent, il procéda comme G. Michel, comme P. Huet, comme Rousseau et Millet : il prend ses notes dans le dictionnaire de la nature ; puis, seul, dans le calme de son atelier, à l'Isle-Adam ou bien à Cayeux-sur-Mer, en s'aidant comme de

(1) Les vastes plaines ne sont pas la caractéristique de l'œuvre de Michel. Mais Dupré ne connaissait de lui que peu de chose.

(2) Lettre à Sensier, du 27 mai 1873.

renseignements de ses souvenirs de voyage, de ses études et de ses croquis, il peint son idée et compose son tableau.

Il faisait toujours des dessous, systématiquement. Le plus souvent, il esquisse ses grands tableaux avec des frottis de terre de Sienne mélangé de bleu, ce qui lui donne de bons dessous transparents, ou bien, il esquisse avec des frottis d'un ton général : pour un bouquet d'arbres, un frottis de vert d'un seul ton, pour une maison blanche, un dessous blanc ; pour une route, un dessous jaune. Il fait aussi des dessous pour ses ciels et pour ses eaux. Quand cela est sec, il peint par dessus, puis il empâte et juxtapose sa couleur jusqu'à ce qu'il ait trouvé le ton juste. Un grand nombre de ses tableaux sont donc très empâtés, ce qui donne à l'œuvre un aspect lourd quelquefois, toujours rude et fort. Il fait aussi — comme Rousseau — des recherches de glacis, mais sans exagération. D'ailleurs, sa technique est assez compliquée, et il est loin d'opérer toujours de la même manière.

Sa palette — qu'il ne nettoyait jamais — était couverte de couleurs en pâte, séchée en gros mottons. Il ne se servait que de grosses brosses plates, dont plusieurs pas nettoyées, étaient séchées dans la pâte et rudes comme des morceaux de bois.

A. Hustin donne la composition de deux palettes de Dupré. Mais ces palettes ne nous semblent pas complètes ; c'est pourquoi nous ne les reproduisons pas.

L'œuvre de Dupré a quelque chose de biblique, grand et fort, avec un caractère âpre et sauvage. Il aime toute la nature, et il l'aime passionnément, sensuellement. C'est ce qui explique cette espèce de culte qu'il eut pour J.-J. Rousseau, sans que pourtant il y ait rien en lui de ce panthéisme sentimental qui imprègne l'œuvre du philosophe et qui fut si fort en honneur à la fin du XVIIIe siècle.

Dupré fut un artiste profondément religieux. Sans doute, comme la plupart des artistes de son temps, il n'aime pas la forme catholique. Il ne mit jamais les pieds à l'église, sinon quand il y fut en quelque sorte forcé, pour plaire à ses proches ; et ses discours, comme ses écrits, témoignent d'une véritable aversion pour le catholicisme. Mais il est possible, et les exemples sont nombreux, surtout à cette époque, de n'être pas catholique et d'être cependant religieux. Souvent on retrouve le mot *Dieu* dans la correspondance de Dupré : « Ne vous laissez jamais abattre, écrit-il à Sensier à » propos d'un deuil, il vous reste une charmante enfant à élever et » à produire. Nous avons le même but, faisons tous nos efforts » pour l'atteindre ; après cela, le bon Dieu fera de nous ce qu'il » voudra. » Et il ne s'agit pas d'un vague déisme, ses sentiments, ses idées sont vraiment, sont sincèrement chrétiens ; sa vie, son

œuvre, tout en lui est profondément marqué de l'esprit chrétien ; il connait et il aime les Evangiles ; pour lui — et nous tenons cela de personnes qui l'ont connu — le Christ fait partie intégrante de la Divinité ; il croit fermement à l'immortalité de l'âme, pensant que notre vie n'est qu'un passage et ce monde une transition ; il écrit à M. Freloff : « N'oublions pas que l'homme est fait pour la lutte et » qu'il n'y a que les cerveaux vides et les cœurs froids qui évitent » en ce monde de transition les tortures morales. » (A. Hustin. *L'Art*, 16e année, tome I).

Dupré pense-t-il avec des idées littéraires ? Evidemment non. Mais on ne saurait prétendre non plus qu'il pense comme Le Poussin avec des formes de paysage ; s'il y a en lui quelque chose de ce genre, ce n'est pas l'essentiel de son talent. Son goût très marqué pour les peintres de la lumière, Le Lorrain, Rembrandt, pourrait faire croire qu'il cherche la lumière. Il nous semble à nous qu'il est attiré d'abord par la couleur.

Comme Diaz, Dupré est un admirable coloriste. Mais il a une inspiration plus élevée, un but plus noble que Diaz. Dupré est avant tout un peintre de ciels ; il commença par rêver, par penser, par voir un ciel ; puis il chercha dans la nature des formes de paysage capable de l'encadrer, et quand il a trouvé ces formes qui seront en quelque sorte la partie matérielle, l'élément réaliste de son œuvre, quand il les a dessinées et peintes, il peint en dernier lieu le ciel, qui en sera la partie idéale. Certes, il aimerait à improviser comme Diaz, des symphonies de couleurs ; il est, lui aussi, un virtuose incomparable qui aime à faire chanter en son œuvre toute la gamme des tons : il a peint toutes les saisons, les aurores comme les soirs mourants où les chaudes couleurs de sa palette mettent leur caresse amoureuse sur les arbres rudes, sur les eaux dormantes entourées de joncs verts. Mais il se contient et il se restreint, combine d'abord tous les tons de son tableau : dans une note générale fumeuse et sourde, il fait sonner en basson des couleurs franches qui sembleraient crues si elles n'étaient assourdies dans la gamme des bruns ; et tout à la fin, le plus souvent lorsque son tableau est fait, lorsque les dernières touches sont mises, il peint le ciel, les blancs, les bleus et les violets qu'il a rêvés, le ciel magique qui a inspiré son tableau. Sous ce rapport, il était devenu, vers la fin de sa vie, d'une habileté singulière, faisant filtrer son ciel à travers toutes les branches des arbres et à travers toutes les minuties des feuilles : « le ciel, disait-il, est partout, devant un arbre, derrière un arbre, » dans un arbre : le ciel, c'est l'air. » Faire le ciel, c'est chez lui une jouissance, une passion, ou plus encore : un besoin de prière ; et son paysage est un cadre pour un tableau de ciel.

Il est évident qu'il ne peut obtenir ce résultat qu'en restreignant

l'importance des détails dans les terrains. Sa composition sera donc grande et belle ; ses sujets, la plupart âpres et sauvages, sont très souvent aussi nobles que ceux du Poussin. Il ne faut pas prendre comme types dans l'œuvre de Dupré les deux admirables toiles du Musée du Luxembourg, faites pour une décoration d'appartement, ni les sous-bois touffus, ni les grasses prairies où, comme dans Troyon, paissent des bestiaux. Son vrai type de paysage, celui qu'on retrouve dans ses meilleurs tableaux, est d'un caractère beaucoup plus simple. Peu de peintres ont eu le sujet aussi simple que Dupré ; aucun peut-être depuis deux siècles, à part G. Michel, n'a fait un tableau avec aussi peu de chose : un bouquet d'arbres, deux chaumières, voilà un sujet. Quant à l'eau, sauf dans ses marines, il la fait dormante presque toujours — un miroir qui reflète et qui fait valoir le ciel.

Dupré est, dans toute l'acception du mot, un peintre de beauté dynamique. Dans son œuvre, la nature vit et palpite, la brise fait frémir ses feuilles, ride l'eau calme des ses mares et de ses étangs ; la roséê mouille l'herbe. Mais jamais l'amour de la vie et du mouvement ne l'attache trop aux choses terrestres ; jamais il n'oublie qu'au dessus de nous, de notre atmosphère, de nos nuages de tempête, il y a le fond des cieux calme comme un reflet de Dieu.

MARILHAT (1811-1847)

Marilhat fut un peintre de talent très remarquable et qu'il serait intéressant de suivre à travers les phases de son développement. Malheureusement, il a peu produit, si on le compare aux autres peintres de son époque, étant mort très jeune, et nous sommes forcés de nous restreindre aux quelques lignes que nous lui consacrons ici.

Il naquit à Vertaizon (Puy-de-Dôme), le 26 mars 1811 (1). Sa famille était riche et de bonne bourgeoisie ; son père possédait de grandes propriétés dans le Puy-de-Dôme, et l'enfant entra vers 1820 au collège de Thiers où il fit toutes ses études. Il y eut comme professeur de dessin un certain Valentini — qui fut aussi le professeur de Ch. Blanc — peintre italien échoué à Thiers qui donnait des leçons pour vivre et qui communiquait à ses jeunes élèves son enthousiasme pour les artistes de son pays.

Il est possible que l'influence de Valentini fut pour quelque chose dans la vocation de Marilhat : le jeune homme désirait vivement

(1) H. Gomot. *Marilhat et son œuvre.* Il a paru dans le journal « *L'Art* » des notes sur Marilhat. H. Gomot dit que sa correspondance a été publiée.

faire de la peinture. Sa famille s'y opposa longtemps, puis finit par céder [1] ; et, comme il avait 18 ans, ses études achevées, elle le laissa partir pour Paris, muni d'une recommandation pour le décorateur Ciceri. Ciceri l'adressa à Camille Roqueplan, C'est dans l'atelier de Roqueplan — où il resta un an environ — que Marilhat fit connaissance avec le baron de Hugel, riche Allemand, qui se proposait de faire un voyage en Orient. « Il cherchait un dessina- » teur qui pût l'accompagner ; Roqueplan proposa Marilhat qui fut » agréé [2]. « « L'expédition mit à la voile le 31 avril 1831, sur le » brick *Le D'Assas*, » visita la Grèce, la Syrie, la Palestine, vit Bethléem et la Mer Morte, pour se terminer à Alexandrie. Là, Marilhat prit congé du baron de Hugel, qui poussait son voyage jusqu'aux Indes.

Quoiqu'il ne reçut pas exactement l'argent que lui adressait sa famille, Marilhat se tira cependant d'affaire; il fit le portrait de Méhémet-Ali, d'autres portraits, qu'on lui payait 300 francs, grosse somme pour le débutant qu'il était — et brossa même des décors pour le théâtre d'Alexandrie. La vie un peu décousue qu'il menait en Egypte ne lui déplaisait pas ; et il ne se décida qu'à grand peine, cédant aux objurgations des siens, à revenir en France. Il s'embarqua enfin en 1833 sur le bateau qui transportait l'obélisque de Louqsor [3].

A son arrivée il envoya au Salon de 1834 son beau tableau de la *Place d'Esbekir*, le *Café à Boulaq* et les *Tombeaux arabes*, qui lui valurent un beau succès et du jour au lendemain le firent connaître. Dès lors, il exposa presque tous les ans, mêlant le travail et le plaisir, recevant dans son bel atelier de la rue Breda toute la jeunesse artistique, et se rendant, « tous les soirs régulièrement, » au Cercle des Arts, placé à l'angle de la rue de Choiseul et du » boulevard des Italiens. » Il y rencontra Mérimée, qui plus tard lui rendit de grands services et qui lui fit obtenir un secours annuel de 1.200 francs quand il eut tout à fait perdu la raison.

Sauf quelques toiles — dans lesquelles il aborde le paysage historique et subit l'influence de D'Aligny — qui furent vivement attaquées par la Critique, ses Salons furent pour lui autant de succès : en 1835, trois beaux tableaux ; en 1838, sa *Vue des ruines de Bolbek*, qui lui fut acheté par la famille d'Orléans ; même en 1839, où son Salon est franchement mauvais, une de ses toiles, *Le Delta*, trouve grâce devant la critique; en 1840, il envoie *Les ruines d'une Mosquée* et la *Caravane arrêtée dans les ruines de*

(1) Ce fut M, de Barante, l'historien, ami de la famille Marilhat, qui décida les parents du jeune homme à le laisser suivre sa vocation,

(2) Ch. Blanc. — *Histoire des peintres*. Ecole française. Tome III.

(3) H. Gomot. — *Marilhat et son œuvre*.

Bolbek. « Le Salon de 1884 fut l'apogée de sa réputation. A force » de travail, et, disons-le, au prix de sa santé déjà gravement » compromise, il avait achevé huit tableaux [1]. » Citons encore parmi ses œuvres *Le Souvenir des bords du Nil,* qui fut comme son chant du cygne.

Marilhat était un beau garçon brun, au teint bronzé et comme recuit par les journées passées dans les sables, le nez en bec d'aigle, la moustache fine, les yeux limpides et profonds. D'ailleurs presque un timide, doutant de lui-même, et toujours ayant besoin d'affection et d'encouragement. En 1844, Mérimée qui avait alors beaucoup d'influence demanda pour lui la croix de la Légion d'honneur qu'on lui refusa parce que le peintre était trop jeune. Marilhat fut vivement affecté de ce refus. Cependant, l'Administration des Beaux-Arts, désireuse de lui donner une compensation, lui faisait une commande de 4.000 francs et lui procurait le passage gratuit sur un bâtiment de l'Etat afin qu'il pût exécuter la commande en Orient.

Mais déjà sa santé était compromise : il avait rapporté d'Egypte la syphilis — une maladie qu'alors on ne savait pas guérir — et que du reste il soignait mal. Ses travaux et ses plaisirs l'épuisaient. « Son caractère était devenu morose, inquiet. Il craignait de tomber » dans la démence. C'était là, dit Gomot, sa constante préoccupa- » tion. » Il y tomba en effet et ne put accomplir son voyage. Au mois de février 1847, les troubles nerveux redoublèrent d'intensité ; le mois suivant, il partait pour Thiers, où il eut encore des moments lucides; à son retour à Paris, il fallut l'interner dans une maison de santé.

« Le malheureux n'avait plus le sentiment de son existence. » Il parlait du peintre Marilhat comme d'un homme qu'il avait » beaucoup connu et passait des heures entières à crayonner sur » les murs de sa chambre des croix de la Légion d'honneur... [2] »

» ... Cette triste agonie de l'âme prit fin le 14 septembre 1847.

» ... Il est enterré au Père-Lachaise... »

***

Même avant d'avoir été en Egypte et quoique né dans le Puy-de-Dôme, Marilhat était oriental par son tempérament artistique — (il l'était même par sa figure qui était d'un Arabe). Dans l'atelier de Roqueplan, ses camarades se moquaient de sa précision excessive dans le dessin ; ils l'appelaient *le précis* ; et de fait

(1) H. Gomot.

(2) H. Gomot. — *Marilhat et son œuvre.*

ses premières études, faites en France, avant qu'il ne vît l'Orient, sont d'une précision poussée jusqu'à une sécheresse de lignes bizarres : un peintre qui, avec de bonnes dispositions et du goût, n'arrive pas à se débarrasser d'une netteté gênante dans le dessin, est toujours fait pour le Midi.

L'Orient fut un éblouissement pour Marilhat : ces paysages, où la netteté de la feuille de palmier se découpe comme du zinc sur le ciel pur, étaient bien ceux qui convenaient à son talent; il se sentait chez lui. Et c'est pourquoi il laissa au paysage d'Orient, considérable dans son œuvre, cette place que lui marchandent trop les peintres d'aujourd'hui. Sans doute Marilhat aime à peindre l'homme, le pittoresque des guenilles orientales ; mais il voit qu'il y a en Afrique autre chose que des Arabes pouilleux et des dromadaires, qu'il y a aussi et surtout un paysage magnifique ; aussi fait-il plusieurs de ses grands paysages d'Orient avec le pays seul, qu'il comprend et qu'il aime ; et certains sont de vrais chefs-d'œuvre de composition et de couleur. Et, parce que son Orient, à lui, est vrai, sincère, profondément senti, il est comme Orientaliste quelquefois supérieur à Decamps dont les turqueries ont trop souvent un arrière-goût de bazar.

THÉODORE ROUSSEAU (1812-1867)

I

« Pierre-Etienne-Théodore Rousseau est né à Paris le 15 avril
» 1812, dans la maison du n° 4 de la rue Neuve-Saint-Eustache,
» qui a pris le nom d'Aboukir depuis plusieurs années. Il fut
» l'unique enfant de M. Pierre-Claude-Catherine Rousseau, mar-
» chand-tailleur, natif de Salins, en Jura, qui avait quitté sa ville
» natale et sa mère pour venir s'établir à Paris où il s'était marié
» en 1811 avec Mlle Adélaïde-Louise Colombet, mère de Th. Rous-
» seau [1] ».

(1) A. Sensier. — *Souvenirs sur Rousseau*, page 8. — Le livre de Sensier, auquel nous empruntons tous ces détails de la vie de Rousseau, est très documenté; il a près de 400 pages, petit in-8°. — Sensier est le seul biographe vraiment sérieux parmi ceux qui ont eu des relations journalières avec les maîtres. Toutes ses notes sont contrôlées soigneusement. Bien que Dumesnil et Ph. Burty aient été aussi de bons biographes, le premier est trop admiratif et le second trop écourté. Sensier, quoique son livre n'ait aucune valeur littéraire, travaille vraiment pour la postérité. Il a écrit, entre une traduction du *Journal de Rosalba Carriera* et de nombreux articles de revues, une *Vie de G. Michel*, une *Vie de Rousseau* et un gros ouvrage sur Millet (publié par Paul Mantz en 1880). Alfred Sensier, né en 1815, mort à Paris le 7 janvier 1877, était sous-chef de bureau au Ministère de l'intérieur. Très mêlé à la vie des artistes de l'époque 1830, il fut un ami des arts et un collectionneur éclairé. Il possédait une belle collection d'autographes qui a été dispersée après la vente aux enchères à l'Hôtel Drouot en 1878.

Bien que Rousseau soit né à Paris, comme Corot, il y a entre les deux peintres, sous le rapport des origines aussi bien que sous le rapport du tempérament artistique, une différence considérable. Corot est un vrai Parisien et il a le type du Parisien ; et c'est pourquoi, en Picardie, en Italie, partout, c'est toujours Paris qu'il a peint — de la gaîté et de la grâce dans du gris. — Rousseau est l'homme des violents contrastes, véritable enfant du Jura, sorti des pays aux rudes montagnes, aux eaux sombres, aux grands bois profonds et verts.

Même différence entre les familles des deux grands peintres. Les parents de Corot sont bien les boutiquiers de Paris, aux idées étroites et mesquines, sans instruction, aimant leurs aises, rangés, économes jusqu'à la minutie, préoccupés avant tout de l'argent. Pour eux, la peinture est un divertissement, et ils ont déploré toute leur vie que leur fils fût peintre — mauvais métier... Comparez avec les parents de Rousseau : sa mère — l'âme de la maison — « était une femme d'une nature distinguée et d'une charmante » physionomie. » Son mari avait un culte pour elle ; son fils lui conserva toujours « le respect le plus déférent et un attachement » passionné. » Elle avait été fort bien élevée, et sa famille avait des attaches artistiques : « Le bisaïeul de Rousseau, M. Morillon, » père de Mme Colombet, était doreur des Equipages du Roi et lié » avec les peintres de la maison royale ; son grand-père maternel » était sculpteur-mabrier ; son oncle, Gabriel Colombet, peintre, » élève de David, a laissé de bons portraits de famille. » Un autre de ses parents, Alexandre Pau de Saint-Martin (1), peintre de paysage, exposa à plusieurs Salons et eût quelque notoriété. Quant au père de notre artiste, il ne ressemble en rien au père de Corot, si dur pour son fils, si inintelligent : bon, désintéressé, maladroit en affaires (il finit par y perdre toute sa fortune) il était d'une extrême générosité : « En 1825, lors de l'incendie de Salins, son » pays. il recueillit à la hâte toutes ses économies et ses ressources » pécuniaires, et porta lui-même dix mille francs aux incendiés les » plus nécessiteux. » Brave avec cela : « En 1814, il avait été avec » sa légion aux Buttes-Chaumont ; il s'y était comporté avec une » bravoure qui fut remarquée et dont il n'a jamais songé à se pré- » valoir. » Quarante ans après qu'il eût perdu sa femme, il conservait son souvenir aussi vivace : « Pour lui, sa femme n'était » qu'absente ; ses conversations et ses épanchements n'ont jamais

(1) Bellier de la Chavignerie cite deux Pau de Saint-Martin, sans donner aucune date de naissance et de décès. Le père (Alexandre Pau de Saint-Martin) était né à Mortagne. Il a exposé à presque tous les Salons entre 1791 et 1848. Le fils (Pierre Alexandre) fut médaillé en 1824. Il a exposé des paysages et des miniatures entre 1810 et 1834.

» cessé devant son image. » Et Sensier ajoute : « On verra que » l'enfant tient de son père pour l'ardeur de sa fidélité. »

Le jeune Rousseau était intelligent ; tout enfant, il gardait déjà des choses une vision nette et précise :

« Ainsi, à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, en 1821, » M. Rousseau père, comme garde national de service aux Tuile- » ries, avait été admis, avec ses camarades, à traverser la salle où » le roi Louis XVIII dînait en grand gala au milieu de sa famille : » le comte d'Artois, le duc et la duchesse d'Angoulême, le duc et » la duchesse d'Orléans. M. Rousseau y avait amené son fils et » son neveu, M. Jules Rousseau. Au moment où les enfants » étaient arrêtés sur le seuil de la porte et saluaient le roi, la » duchesse d'Angoulême leur fit signe d'approcher, et les bourra » de tous les gâteaux qui étaient sur la table, après les avoir » embrassés. Il était resté de cette curieuse visite un résumé carac- » téristique dans le souvenir de Théodore : quand on lui demandait » comment il avait trouvé la famille royale, il répondait qu'il avait » vu un gros monsieur en pierre, et une dame toute en viande et » toute en plumes. Si on se rappelle l'attitude de Louis XVIII, sa » tête poudrée et sa grande serviette sur la poitrine, le décolleté de » la mode et l'abondance des marabouts que portaient alors les » femmes, sur la tête et sur le buste, on conviendra que l'enfant » avait peint vivement les deux personnages. Ce n'est ici qu'un » trait, mais il formule une vision nette et rapide des physio- » nomies. »

Tout enfant, il commence à dessiner — en même temps qu'il poursuit de bonnes études — et en lui s'éveille déjà le sens des lignes et des couleurs. Il aimait toute la nature, avec une bonté exquise de futur grand artiste, un peu nerveuse, infiniment tendre. « Il lui arriva, lui qui aimait tant toucher les petites bêtes des » jardins et des bois et leur redonner leur liberté après les avoir » étudiées et considérées dans sa main pendant quelques minutes, » il lui arriva de renoncer à tout jamais à toucher aux lézards, » parce qu'un jour la queue fragile d'un de ces animaux lui était » restée dans la main. Vois-tu, disait-il à son cousin, il ne faut plus » y toucher ; nous leur faisons du mal. Il se tint parole à lui-même, » et la crainte de faire souffrir les animaux devint, avec l'âge, une » sorte de fanatisme attendri. »

On le destinait à l'Ecole polytechnique ; mais sa vocation de peintre se dessinait de plus en plus. « Un jour, seul, sans avertir » personne, il achète des couleurs et des pinceaux, se rend à la » Butte Montmartre » se met à peindre le vieux bourg et ce qu'il a sous les yeux, et « en quelques jours, il termine une étude » exacte, ferme, et d'une tonalité très naturelle. » Il fit quelques

études encore chez son cousin Pau de Saint-Martin, à Compiègne, et il prit sa résolution ; ses parents, sans montrer peut-être un grand enthousiasme, ne mirent pas d'empêchement à ses projets (1826).

Rousseau entra chez Rémond (1826-1828) (1), que Pau de Saint-Martin considérait comme le plus grand paysagiste français après De Marne, et se prépara pour le prix de Rome. Mais cet enseignement lui déplaisait, et il s'échappait aussi souvent que possible pour peindre sur nature. De là il passa un an (1829-1830) dans l'atelier de Lethière (2), pour apprendre à dessiner la figure. Enfin, en juin 1830, il prend sa liberté.

Mais au lieu de rester dans les environs de Paris, comme faisaient presque tous les peintres d'alors, il s'enfonce en Auvergne, dans des pays perdus de rocs sauvages et d'éboulements gigantesques. Il lui faut de la nature vraie, sauvage même — car il n'a rien du tempérament parisien — et il a besoin de rompre nettement avec l'enseignement qu'il a reçu. Plus tard, parlant des Romains et des Grecs que Rémond lui faisait placer dans ses paysages, « J'ai été, » dira-t-il à Sensier, plusieurs années à me débarrasser des spectres » de Rémond. »

Ce retour à la nature fut d'abord tout littéraire pour Rousseau : il choisit les sites les plus bizarres et les fait plus sombres encore, avec son impétuosité de jeune homme (il avait alors 18 ans) toute imprégnée de Lord Byron et de la littérature du temps. Cependant « son esprit nous dit Sensier, demeurait sain et ses études n'étaient » que les exercices d'un anatomiste en paysage. » A son retour, il s'adresse à Ary Scheffer, alors professeur de dessin à la Cour, et qui, dans la suite, fut pour lui un protecteur intelligent. Plus combatif que Paul Huet, Rousseau allait enfin commencer la véritable lutte de la jeune Ecole romantique contre les classiques, et devenir avec Delacroix un de ceux qui frappèrent le plus vivement l'attention des artistes : « L'effort qu'il avait accompli était en réa- » lité gigantesque ; il se dépouillait de la préciosité de l'éducation » parisienne, si difficile à répudier, même par les forts ; il rejetait » tout un ordre d'idées. »

Tout de suite il fréquenta dans les milieux romantiques. Il fit partie du *Grelot*, sorte de club républicain où se retrouvaient Gérard de Nerval, Deligny, Perrin, l'ancien directeur de l'Opéra. On se réunissait chez Lorenty, 18, rue Notre-Dame-des-Victoires.

(1) Voir ce peintre à son ordre chronologique.

(2) Guillaume Guillon-Lethière, élève de Doyen, né à la Guadeloupe en 1760, 2e prix de Rome en 1784. Il accompagna Lucien Bonaparte en Espagne, fut directeur de l'Académie de France en 1811 et membre de l'Institut en 1825. Mort en 1832. Le Louvre a de lui deux toiles de grande dimension : *Brutus condamnant ses fils à mort* et *La mort de Virginie*. Lethière était un bon professeur de dessin.

« Rousseau était alors un jeune homme d'une rare beauté. De » longs cheveux bruns et une barbe frisée encadraient son visage » frais et pourpré. L'éclat et l'interrogation de ses grands yeux » noirs sont demeurés à jamais gravés dans la mémoire de ceux » qui, ne fut-ce que dans ses derniers jours, l'ont approché [1]. D'ailleurs, se mêlant peu aux discussions. Il écoutait en fumant sa pipe, souriait quand les paroles devenaient plus stridentes, les gestes plus fous ; on l'appelait *Le Père Tranquille.* Chez lui, du reste, aucune pose, pas de dehors échevelés, son costume comme celui de tout le monde.

Il allait souvent faire des études à Saint-Cloud, où de la Berge travaillait aussi. Mais les deux artistes eurent peu de rapports, méfiants autant l'un que l'autre, ne se montrant leurs études que terminées (1830-31).

C'est au Salon de 1831 que Rousseau exposa son premier tableau: *Site d'Auvergne*, qui eut du succès auprès des artistes et des con- » naisseurs. « Ce Salon de 1831 était l'entrée en campagne de la » jeune école ; elle y développait tout son contingent : Eug. » Delacroix avec sa *Liberté*, Scheffer avec ses premiers *Faust*, » Roqueplan avec douze tableaux, etc... [2] » Cependant — et cela quoiqu'il eût bien atténué son coloris — les verts de Rousseau étonnaient et choquaient l'œil du public, habitué aux tons grisâtres et bien élevées du paysage historique.

En 1832, nous retrouvons le jeune peintre en Normandie, où il poussa jusqu'au Mont-Saint-Michel. Dans ce voyage il fait son tableau *Les côtes de Granville*, exposé au Salon de 1833 et qui le place, avec P. Huet, Cabat, Flers, etc..., aux premiers rangs des paysagistes romantiques. Après le Salon, il fait encore, à Saint-Cloud quelques bonnes toiles où sa personnalité s'affirme de plus en plus. Cette année 1833 est pour lui une époque de succès : le duc d'Orléans lui achète une toile : *La vue du village de Pierrefonds* ; il vend quelques autres tableaux, et peut faire ses préparatifs de voyage, car Rousseau, peintre de tous les horizons, est d'humeur voyageuse plus qu'aucun paysagiste de ce temps, où il est plus difficile de faire une excursion en Auvergne qu'il ne le serait d'aller à Constantinople de nos jours. C'est encore au cours de cette année de 1833 qu'il fait la connaissance de Thoré, le critique, qui fut le conducteur et l'aboyeur quelquefois intelligent de cette Ecole 1830. Il commence des relations avec Dupré : ils avaient projeté de faire ensemble un voyage dans les Alpes ; mais le tempérament différent des dêux artistes poussa l'un vers

(1) Ph. Burty. — *Maîtres et petits maîtres.*
(2) Sensier, page 31.

les pacages du Limousin, tandis que l'autre allait vers la montagne.

En août 1834 Rousseau était dans les monts du Jura, au col de la Faucille, où il resta avec un de ses amis, Lorenty, jusqu'à la fin de décembre. Il y peignit son grand tableau du *Mont Blanc vu de la Faucille* (1); (*Effet d'orage*) (2 m 42 X 1 m 45) qui est son vrai début. Un jour d'orage, à la Faucille, Rousseau avait été comme écrasé par la grandeur du spectacle : le Mont Blanc apparaissait soudain en sa majesté vierge et sublime, parmi les nuages sombres que chassait le soleil. Transporté, pleurant, Rousseau s'écria : « Vive Dieu ! vive Dieu ! vive le grand artiste ! »

Jusqu'à présent la vie de Rousseau est assez semblable à celle des autres peintres et plutôt douce, même il débuta avec quelque succès et la « carrière » de paysagiste ne s'offre pas à lui sous un aspect trop sombre. Mais voici qu'il entre dans la période de souffrance : toute sa vie se passera sous un ciel gris et lourd d'orage, avare d'embellies et de sourires.

Il avait pris aussi à la Faucille des notes pour son beau tableau : *La descente des vaches* (2m 60 X 1m 63) qu'il fit à Paris dans l'atelier de Scheffer. Ce tableau — complètement abimé depuis à à cause de l'emploi du bitume — souleva l'admiration des romantiques, en particulier celle de Dupré. Mais tout le clan classique cria au scandale, et le jury de 1836 le refusa avec Delacroix, P. Huet, Louis Boulanger, Marilhat, etc... Grande fureur des romantiques. Rousseau a certes fait des choses meilleures; mais son tableau rompait avec toute les conventions et il passait pour un chef-d'œuvre. Le jury le traita de « Monde empoisonné, tableau » insulteur, création démoniaque et obscène... »

Ce fut la première bataille. La lutte dura treize ans, de 1836 à 1848. Pendant douze ans, Th. Rousseau ne put exposer au Salon une seule fois. Cependant il n'est pas tout à fait exact de dire qu'il ait été refusé treize ans de suite, comme le laisse entendre Sensier; la vérité, c'est que, se voyant refusé systématiquement, il avait fini par ne plus rien envoyer ; en somme, le résultat est le même. Les noms de ces juges qui avaient alors les honneurs, les dignités et la faveur du public, sont aujourd'hui presque inconnus de l'historien ; l'un d'eux, Bidault, mérite pourtant d'être conservé : « Nous avons su, raconte » Sensier, qu'à chaque envoi de Rousseau au Salon du Louvre, ses » tableaux étaient soigneusement mis à part et signalés par avance » aux jurés solides, et au moment où les gardiens les produisaient » en séance savamment composée, on entendait Bidault, Raoul

(1) Ce tableau a fait partie de la vente après décès, fin avril 1868. Il a été acheté 2.000 francs par M. Bonnet.

» Rochette et leurs amis se recueillir et s'écrier : Ah ! le voilà ! » C'est lui ! Attention ! comme pour s'encourager dans une compli- » cité solidaire. »

Dès lors, la gêne entre dans la maison du peintre, et elle y restera longtemps. Les voyages deviennent pénibles, et souvent il est retenu dans quelque hôtel par sa note non acquittée (1) ; sa mère paie, quand elle peut le faire ; mais elle ne le peut pas toujours : les affaires de la famille sont moins bonnes. En somme et pour tous ses motifs, l'horizon se faisait sombre, et les amis du peintre commençaient à s'inquiéter de l'avenir (1836).

II

Tout à la fin de l'année 1836, Rousseau se mit en pension chez le père Ganne, à Barbizon, et commença ses études de forêt.

« Barbizon était en ce temps-là un hameau perdu au milieu des » landes et des bois, et hanté seulement par quelques artistes » inconnus alors, grands enthousiastes de beautés farouches, habité » par de pauvres bûcherons et par des laboureurs de champs » maigres, plus riches de leurs rochers de grès que des produits » champêtres ; on y vivait avec l'économie du paysan. » Rousseau ne fut pas le premier à y venir ; mais, le premier, il s'y fixa d'une façon définitive. Aligny et Diaz vinrent bientôt, et Diaz y resta longtemps. Cependant Rousseau reprenait courage tout en préparant son Salon de 1837, quand un nouveau malheur vint l'accabler : sa mère, qu'il adorait, mourut le 15 avril 1837. Ce lui fut un coup terrible : « Je l'ai tant aimée, disait-il, couchée presque sur le » lit de la morte, et il ne reste plus là qu'un cadavre ! Ce fut tout ce » que put dire sa parole pour ceux qui vivaient près de lui. Mais » sa blessure ne se ferma jamais. »

Sur ces entrefaites, un peintre de Nantes — assez peu connu quoique certaines de ses œuvres témoignent d'un très grand talent — Ch. Leroux (2), vint engager Rousseau à exposer à Nantes avec quelques refusés du Salon. Ch. Leroux était un jeune homme riche ; il soutint Rousseau de son mieux, lui fit vendre quelques études, et l'emmena dans ses propriétés du Bocage, où il fit, aux environs de Tiffauges, *Le marais en Vendée*, une de ses belles toiles, et sa fameuse *Avenue de Châtaigniers*, dans la propriété de Ch. Leroux. Ce dernier tableau était une œuvre de premier ordre, faite avec

(1) Vers 1832, à Pontorson. En 1836, à Fontainebleau.
(2) Voir ce peintre à son ordre chronologique.

un soin extrême, dessinée avec sûreté et précision, et peinte, comme seul Rousseau savait peindre : « Un immense dolmen de verdure et d'inextricables branchages ». De cela se dégageait un recueillement infini ; et l'on était saisi devant cette œuvre d'un frémissement religieux. Tous ses amis étaient sûrs du succès : « Tu seras sûrement reçu. » *L'Avenue de Châtaigniers* fut refusée.

« Et pourtant, dit Sensier, c'était une œuvre sage, dessinée avec » un soin scrupuleux, avec la religion de l'exactitude et de la cons- » cience ; rien n'était abandonné à l'imagination et à la fantaisie de » l'œil... On se perdait en conjectures. La sensibilité de Rousseau » dut se ressentir au fond du cœur d'un vrai chagrin et d'une pro- » fonde aversion pour ses juges, car il n'avait donné prise ni à » leurs manies ni à leurs colères. »

Certes le coup dut être rude pour Rousseau. Du moins, il ne laissa pas voir son amertume, trop peu expansif pour maudire ses juges, trop fier pour se plaindre.

» Après ce refus, Rousseau n'eut plus qu'à se renfermer en lui- » même et à travailler pour lui et pour quelques amis : il se voyait » repoussé systématiquement et mis au ban de l'opinion ortho- » doxe.... . Il aurait pu, par les anciens amis de Guillon-Lethière » les souvenirs de Rémond, les relations de Scheffer avec les » princes, joûter de souplesse avec les élèves de l'Académie ; » mais toute démarche spéculative lui répugnait ; et Rousseau, » convaincu et fier de la fierté des forts, aima mieux combattre par » son travail et argumenter par ses œuvres. Le jury eut en lui un » adversaire et non un ennemi, un modèle de stoïcisme, qui vécut » en paix avec son devoir et sa dignité. »

Entre 1837 et 1840, il passe presque tout son temps à Barbizon, restant seul chez le père Ganne, l'hiver, quand la patache a emmené les derniers retardataires. Il y peint un nombre incroyable d'études, grattant ce qu'il a fait, repassant dessus avec des glacis, recommençant, car Rousseau est de ces artistes qui recommencent toujours, jamais satisfaits, et lui-même, à force de retoucher, aurait abîmé tous ses tableaux s'il n'en eût été empêché par ses amis.

« Réduit aux ressources fort restreintes de sa famille (les affaires » de son père allaient de mal en pis), les excursions et les voyages » lui furent interdits. Toute sa vie se concentra dans son atelier, » où quelques amis qui croyaient en lui ou qui aimaient l'homme » sans faire bruit de son œuvre allaient donner diversion à ses » tristes réflexions et à ses travaux. » Dupré était de ces fidèles ; Rousseau, très gêné, désirant changer quelque peu de pays pour renouveler ses impressions, finit par accepter l'hospitalité de son ami à l'Isle-Adam (juillet 1841).

Enfin, il vendit l'*Avenue de Châtaigniers* à Paul Casimir

Périer [1], pour 2.000 francs, un gros prix quand on considère combien Rousseau était discuté à cette époque, et avec cet argent il partit pour le Berry. Ce voyage fut triste pour Rousseau : jamais il ne s'était senti aussi seul qu'en ce pays humide, au climat paludéen, aux vastes solitudes désolantes, où il resta plus longtemps qu'il n'aurait voulu, incapable à la fin de son séjour de payer sa note d'auberge. Il s'était arrêté dans un hameau appelé Le Fay, où étaient déjà venu Dupré et Troyon. Le Fay était un relai de postes et la vue de la diligence qui, chaque jour, faisait station devant la porte de l'auberge, ramenant des gens vers Paris, lui crevait le cœur ; lui, devait rester là, inactif la plupart du temps, parfois manquant de couleurs ; la mélancolie s'emparait de lui : presque tous ses tableaux de cette époque sont noyés d'eau, d'une infinie tristesse qui serre la gorge. Citons parmi les plus beaux : *La jetée d'un étang en Berry après l'orage* et *un Coucher de soleil par un temps nuageux*. Il eut la joie d'un enfant quand il reçut enfin une lettre de Dupré, contenant 500 francs que son ami avait demandés pour lui à Casimir Périer. Il put alors partir.

On voit que Dupré rendit alors de grands services à Rousseau et lui facilita vraiment l'existence, grâce à ses relations de Paris. L'intimité en devint plus étroite entre les deux artistes. C'est à ce moment qu'ils vécurent l'un près de l'autre, avenue Frochot et qu'ils entreprirent ensemble leur fameux voyage dans les Landes (fin avril 1844).

Cette fois, ce fut un véritable enchantement. Ils poussèrent à pied, sac au dos, jusqu'à Bayonne et jusqu'à Saint-Jean-Pied-de-Port. Si les circonstances ne leur permirent pas de revenir comme ils s'étaient tant promis de le faire, tous deux conservèrent profondément dans leur mémoire le souvenir de ce voyage, des paysages admirés comme des heureux jours vécus. Rousseau comprenait admirablement cette nature si spéciale, dans le Midi, des pays basques et des Landes, et les tableaux qu'il a rapportés de cette expédition ou peints avec ses souvenirs sont parmi ses œuvres les plus remarquables : *La Ferme*, *le Four communal*, charmants détails de vie champêtre encadrés du sous-bois sombre et décoratif de ces pays (fin d'avril 1844 au commencement de 1845).

Au retour, les deux amis se fixèrent à l'Isle-Adam, dans un petit atelier que le beau-frère de Dupré avait fait construire dans sa maison (octobre 1845). C'est dans cet atelier, où ils avaient à peine de quoi se retourner que Rousseau peignit *une Lisière de*

(1) Paul Casimir Périer est le type de l'amateur éclairé, d'une honnêteté scrupuleuse, il a aidé beaucoup d'artistes de ce temps. Ayant eu l'occasion de revendre quelques toiles de Rousseau, avec bénéfice, il remit au peintre le bénéfice.

forêt, soleil couchant, et *un Effet de givre*. Il avait toujours eu pour l'automne une prédilection, mais jamais encore il ne l'avait étudié comme il le fit à l'Isle-Adam. *La Lisière d'une forêt* est un fort beau tableau : le soleil, couleur d'or, se couche sur le bornage d'un bois, dispersant ses paillettes étincelantes sur le roux des feuilles desséchées. Quant à l'*Effet de givre*, il est, de l'avis de plusieurs critiques, le chef d'œuvre de Rousseau.

Voici ce que raconte Sensier à propos de ce tableau :

« Un jour de givre, il se mit à peindre sur une toile blanche, » non préparée, les coteaux de Valmondois, vu d'une demi lieue, » à la route des Forgets, sur le côté opposé de l'Oise, toile toute » simple de composition ; des monticules de terre sont amoncelés » sur le premier plan, la neige a moitié fondue les couvre, et le » soleil rouge, au milieu d'un ciel plombé, se montre mourant » et menaçant à travers les nuages. Spectacle sinistre, accablant, » où Rousseau a été grand par la profondeur de l'expression ; » aucun artiste n'a égalé cette formidable création ; aucun peintre » n'a trouvé dans sa palette une puissance de réalité aussi techni- » que et aussi parlante...................................

» ....

»... Rousseau exécuta tout en fièvre ce beau tableau en huit » jours ; il m'a fallu le témoignage de Dupré pour croire à un sem- » blable prodige. Quiconque a tenu dans sa main le fardeau de la » palette se demandera comment un artiste peut arriver à une si » forte harmonie de ton, comment il a pu entasser, coordonner » une telle solidité de peinture en si peu de jours, alors qu'il faut » à tant d'hommes habiles une succession de temps, une alluvion » de travaux pour faire surgir sous des années de patience une » symphonie aussi retentissante. J'en demande l'explication aux » hommes du métier, aux peintres maîtres ès-arts et ès-sciences. » Tous me répondront par le « je ne sais » des douteurs ou des » hommes confondus. Et cependant cela est, et cet admirable » tableau fut encore pour Rousseau une triste épreuve de la vie » artistique. Il ne put le vendre. Personne ne voulait de ce drame » pathétique ; l'homme des villes n'aime pas à être distrait de ses » plaisirs ou de ses visions. Il veut l'attrayant et l'aimable, et la » rudesse d'un Eschylle le mettrait en fuite. Acheté en désespoir de » cause par M. Paul Casimir-Périer, amateur enthousiaste de » Rousseau, puis, cédé à un marchand, il fut, dix ans plus tard, » cédé encore par échange à Troyon pour une étude de moutons ; et » c'est à sa vente qu'il a été vu dans sa véritable lumière. Il avait » fallu vingt ans pour le faire comprendre [1]. »

(1) Sensier.

Rousseau fit encore, à l'Isle-Adam, *l'Avenue de la forêt de l'Isle-Adam*; et chose rare à cette époque, « cette peinture en hauteur fut exécutée par lui d'après nature. » Puis il esquissa, vers 1846 ou 1847, sa *Forêt d'hiver*, une de ses très belles toiles, qu'il garda chez lui, ainsi qu'il lui arrivait souvent de le faire, et retoucha toute sa vie. La *Forêt d'hiver* a été achetée 10.000 francs par M. Brame, à la vente après décès de fin avril 1868.

L'argent commençait à manquer. Dupré et Rousseau vinrent à Paris se remettre en communication avec les marchands, pendant quelques mois, à la fin de 1846, puis ils s'y installèrent jusqu'en 1848, tout en continuant à faire de fréquents voyages à l'Islé-Adam, où ils gardaient un pied à terre. Dupré avait eu l'idée d'en imposer au public en louant avec son ami, place Pigalle, quelques pièces et un atelier où ils pourraient recevoir les amateurs. Mais si Dupré vendait encore quelques toiles, Rousseau ne vendait rien, ou dès qu'il voyait devant lui un peu d'argent, il avait à se débattre contre les créanciers. « Le pauvre garçon, dit Sensier, qui le connut à ce » moment, n'avait pas même en espérance la somme nécessaire » pour se pourvoir de tabac, et rien ne lui était humiliant comme » de divulguer aux indifférents, qui sont souvent des envieux, sa » détresse et le néant de sa fortune. — Mais, mon cher, me disait-il, » c'est que je ne vois rien venir, je suis comme sœur Anne, je ne » vois que le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie; j'en suis à » me demander si je ne ferais pas mieux d'apprendre le métier de » sabotier, de creuser le bois jusqu'à midi et de peindre jusqu'au » coucher du soleil : on doit vivre tranquillement dans les huttes » de nos sabotiers de la forêt. » Il passa positivement des jours sans pain. Refusé à tous les Salons, il ne trouvait plus aucun débouché, envoyait à des Expositions particulières: boulevard Bonne-Nouvelle, au profit d'une caisse de secours, au Foyer de l'Odéon, etc.

Les temps, dit Sensier, devenaient difficiles aux artistes de race; le Jury n'était pas sévère; il était injuste, de parti pris, n'acceptant — quel que fut d'ailleurs le mérite du peintre — que les œuvres faites selon deux ou trois gabarits de composition et peintes selon quelques échantillons de gammes de couleurs, refusant tout le reste, absolument. D'autre part, toutes les commandes de l'Etat allaient aux artistes sacrés par le Jury. — Le Gouvernement de Juillet avait acheté à Gudin (1) un nombre considérable de marines. Au Salon, devenu mortellement ennuyeux, on pouvait faire des centaines de pas avant de rencontrer une toile intéressante; les grands artistes finissaient par ne plus se soucier d'y exposer : Il ne

(1) Voir ce peintre à son ordre chronologique.

se trouva bientôt plus pour affronter le Jury que des talents de deuxième ordre, aigris par le mépris où les tenaient les artistes et même un peu le public — avec, de ci de là quelques noms estimés. « L'Académie succombait sous son accès de despotisme, et les plus » vieux membres, fatigués de leur rôle de censeurs, se proposaient, » par une scission éclatante, de s'abstenir pour le Salon de 1848 qui » s'approchait. David d'Angers, Ingres, Delaroche, Horace Vernet » avaient déjà fait acte de sécession, et ne paraissaient plus depuis » des années. » Les petites expositions se multiplièrent. La Société des Artistes-peintres, sculpteurs et architectes prépara une grande Exposition (1847) pour faire suite à celles du Baron Taylor et de l'Odéon.

Le Salon de 1847 l'échappa belle. Une puissante société s'était formée, de romantiques convaincus et bien décidés à maintenir leur place, de talents jeunes et marchant la main dans la main. « Les hommes qui tenaient la tête de cette redoutable insurrection » étaient Ary Scheffer, Descamps, Dupré, Delacroix, Rousseau, » Barye, Jeanron, Ch. Jacque, Daumier. Delaroche et Horace » Vernet n'attendaient qu'une occasion pour se joindre à eux. Ils » avaient donné leur adhésion à l'acte arrêté et approuvé chez Barye, » le 15 avril 1847 et déposé chez M. Faisceau-Lavanne, notaire. » Ce fut la Révolution de 1848 qui sauva le *Salon unique*. Toute une nouvelle fournée d'artistes put se montrer au fameux Salon libre du Printemps de la jeune République (15 mars 1848). Puis, le suffrage universel infusa au Jury un sang nouveau, le débarrassa peu à peu des non-valeurs et par la suite en fit, sinon l'idéal des tribunaux d'art, du moins un tribunal épris de justice et de bon vouloir.

Ce fut un bonheur. Car, en compromettant gravement l'institution du Salon officiel, un pareil schisme portait en lui son danger ; rien n'est funeste pour les manifestations de l'art comme deux grands salons rivaux ; aujourd'hui, deux Sociétés des Beaux-Arts, demain dix petites chapelles que le public n'aura ni le goût de connaître, ni le loisir de visiter. Une fois engagé dans cette voie, on ne sait pas où l'on s'arrêtera. La société nouvelle (Barye, etc...) aurait vu bien vite se former contre elle de nouvelles inimitiés ; et qui sait même si, — une fois épuisé le Jury de l'ancien Salon —, ce n'est pas à cet ancien Salon que seraient retournés les Jeunes ? Aussi, d'après Sensier lui-même, Rousseau n'avait que peu de confiance en la nouvelle société : « Il connaissait, dit-il, le fort et le faible » de ses confrères, leur ondoyante versatilité et l'éternelle revanche » de l'intérêt personnel. »

C'est à ce moment que se place la liaison la plus intime de Rousseau avec Thoré, le journaliste républicain, et qu'il alla pour la première fois chez Georges Sand, à Nohant.

C'est aussi à ce moment, pendant les années qui précédèrent la Révolution de 1848, que nous rencontrons dans sa vie un grand amour — cette période qu'on retrouve dans toutes les biographies d'artistes, où les tableaux se font rares et pour laquelle manquent les indications sûres. Quelques lignes de Sensier nous donnent seulement à comprendre que sa pauvreté l'empêcha d'épouser une femme qu'il aimait; il s'agissait d'une jeune fille sans fortune, lui-même ne possédait rien, à 35 ans. Il comprit, lui qui avait vécu jusque-là presque chaste, passant de longs mois seul à la campagne, sans femme ni ami, il comprit qu'il devait être, une fois encore, vainqueur dans ce combat pour l'art qu'il soutenait contre la vie, et il ne voulut ni renoncer à la peinture en s'enchaînant par des devoirs, ni faire partager sa misère à une femme et bientôt peut-être à des enfants : « Tout fut rompu, dit Sensier, par une susceptibilité » outrée de son caractère, par une force de logique qui l'entraîna » presque malgré lui à sacrifier sa passion à l'opiniâtreté de sa raison. »

Ici commence une seconde période de sa vie. Après ses voyages, après ses études, l'apprentissage est terminé ; il va se recueillir et peindre avec ses souvenirs. Il s'installe définitivement à Barbizon, où il loue une maisonnette de paysan avec un jardin et une grange qu'il transforme en atelier.

Rousseau était très malheureux; il avait profondément aimé cette jeune fille, et pendant quelque temps il ne peignit pas, tout à sa douleur. Puis, il se reprit et l'âme de la forêt s'unit pour toujours à son âme. Le *Plateau de Bellecroix*, qui fut acheté plus tard par Ch. Blanc, est de cette époque.

III

La République de 1848, en permettant aux artistes d'élire au suffrage universel leur Jury pour la Commission de placement, mit du coup en lumière tous les Romantiques : Rousseau et Jules Dupré furent élus Membre de la Commission. C'était la revanche des jeunes. Le nouveau Gouvernement voulait récompenser des artistes qui souffraient et luttaient depuis longtemps : les commandes vinrent enfin aux novateurs ; Ledru Rollin alla en personne place Pigalle visiter les ateliers de Rousseau et de Dupré « et leur » fit à chacun la commande d'une toile de 4.000 francs, somme » énorme alors et qu'on regarda comme un acte de magnificence » digne de Périclès. » C'est pour exécuter cette commande que Rousseau peignit son beau paysage : *Lisière de forêt des environs de Brôle* (*Soleil couchant*) qui fut placé ensuite au Musée de Luxembourg.

Dans le ciel toujours si sombre de Rousseau, cette époque met comme une éclaircie : installé définitivement à Barbizon, tout à son œuvre, il fut presque heureux ces quelques années.

Il avait fait la connaissance, chez le père Ganne, d'une jeune femme, originaire de la Franche-Comté, « humble et souffrante, » dit Sensier. Il fut touché de ses malheurs, la consola, la fit venir à l'atelier, et peu à peu finit par trouver bon de l'avoir près de lui, allant par la maison, de l'entendre chanter. Il la garda. Elle était de santé délicate, d'esprit inquiet ; il eut pour elle tous les soins, tous les ménagements. Son intérieur était si cordial, si honnête, que ses amis le croyaient marié. Cependant, peut-être par négligence, peut-être un peu à cause de ses opinions sur l'individualisme, il avait oublié de régulariser sa situation.

Au salon de 1847, Rousseau envoya plusieurs toiles. Elles furent peu comprises du gros public, ayant été mal placées d'ailleurs, mais elles eurent du succès auprès des artistes. Cependant, tandis que Dupré qui n'avait pas exposé cette année-là était nommé chevalier de la légion d'honneur, il obtint seulement une première médaille. Nous avons dit dans la vie de Dupré combien Rousseau fut froissé et comment survint une brouille entre les deux amis : « Il se sentait diminué de se voir relégué au plan des concurrents » de l'avenir, lui qui avait tant combattu et que le Jury avait plus » particulièrement maltraité que les autres. »

Rousseau essaya alors une vente de son atelier — cinquante-trois œuvres. La vente eut lieu le 2 Mars 1850 à l'hôtel des Commissaires priseurs ; elle rapporta environ 15.000 francs, — 8.000 francs défalcation faite des frais. C'était peu. L'âme pleine de tristesse, toujours harcelé par ses créanciers, Rousseau se remit au travail, dans sa maisonnette de Barbizon.

En 1850-1851, il exposa au Salon national [1] son tableau du Gouvernement : *Lisière de forêt* (*Soleil couchant*), et six autres tableaux. Au jour des récompenses, rien : on décora Diaz. Diaz fut alors le seul à avoir le courage de son opinion : dans un banquet officiel où se trouvaient les membres de l'administration des Beaux-Arts, il se leva, et porta un toast « à Théodore Rousseau, notre » maître oublié. » Ce fut un petit scandale, et Diaz fut blâmé par les gens bien élevés. Rousseau lui répondit : « Mon cher Diaz, je ne » suis pas encore compris par les archontes. N'en parlons plus. »

Etait-il aigri ? Personne ne l'eût pu dire : il se renfermait en lui-même de plus en plus. Cependant il « était décidé à ne plus » exposer quand vint le 2 Décembre et le Salon de 1852. Rien n'avait

(1) Le Salon de cette année, commencé le 10 décembre 1850, se continua en 1851. Il eut lieu au Palais-Royal, dans un bâtiment construit au milieu de la grande cour.

» pu changer sa détermination, les délais d'envoi étaient expirés ; » mais un jour il vit apparaître le directeur des Musées : M. de » Niewerkerke venait l'engager en personne à se présenter au » Salon. Rousseau s'y refusa. On parlementa, on s'expliqua, le fonc- » tionnaire fut très pressant, très prodigue d'excellentes paroles, de » promesses de réparation, et Rousseau laissa emporter de son ate- » lier deux charmants tableaux qui figurèrent au Salon de 1852 (1).

» Il reçut la croix cette année même, comme une satisfaction » incomplète donnée à toutes les épreuves dont on l'avait saturé. »

Dès lors, il put introduire quelque confortable dans sa chaumière de Barbizon (le toit de son atelier — une ancienne grange — était en chaume ; il le fit couvrir en tuiles), et paya quelques créanciers. Mais il avait un formidable passé de dettes, et jusqu'à la fin de sa vie il fut gêné.

A ce moment commencent les soirées de Barbizon. Tous les samedis, les amis de Paris partaient pour Barbizon ; les peintres romantiques, des amateurs, — souvent de fort célèbres — tenaient à honneur d'être reçus par le grand artiste. Il y avait Diaz, Barye, Daumier, Millet, Emile Diaz, Tillot, Louis Laure et sa famille, Alfred Feydeau, Ziem... C'était dans la grange de Rousseau qu'on se réunissait. « Diaz excitait le bon rire de Rousseau par ses caprices » inattendus comme des explosions humoristiques de Goya ; » Daumier était en verve rabelaisienne ; Barye pétillait de sarcasmes » et d'histoires mordantes sur les pédants et les prud'hommes ; » Millet ne songeait plus à ses misères et causait de son pays » normand et de ses souvenirs. »

Rousseau vendait bien. « Accueilli d'ailleurs aux Expositions » nationales, il n'était plus regardé par la masse du public comme » un être énigmatique et obscur, en rébellion avec les Pères cons- » crits de l'art. » C'est l'époque de ces petits lavis à l'encre de chine qu'il commençait au crayon sur nature. Ce fut aussi le seul moment de sa vie où Sensier le vit heureux. Un jour même il lui parut très heureux : « Il faisait du soleil, dit-il, et il dessinait dans son atelier en fumant sa pipe. Son chien était à ses pieds... »

A l'Exposition universelle de 1855, qui vit enfin le vrai triomphe de l'école romantique, il envoya une magnifique série de toiles : *Les côtes de Granville, L'avenue de la forêt de l'Isle-Adam, Le groupe de chênes dans les gorges dA'premont, La lisière des monts Girard* et le *Marais dans les Landes...* Il fut un des plus admirés.

Dès qu'il eut le moyen de l'être, Rousseau fut généreux envers ses amis comme savaient être généreux les grands artistes de cette

(1) Sensier, page 208. L'un de ces tableaux est un *Effet de soleil*, l'autre, le *Paysage après la pluie*.

époque. Un exemple : Millet, si pauvre toujours, avait envoyé au Salon un seul tableau — un paysan greffant un arbre — et ne pouvait le vendre. Un jour, Rousseau écrit à Sensier qu'il a trouvé un Américain pour acheter le tableau de Millet 4.000 francs. Grand étonnement de Sensier, car ce prix de 4.000 francs était alors considérable; Rousseau finit par lui avouer que l'Américain, c'est lui-même : « Mais n'en dites rien à Millet. Je veux que Millet croie » à l'Américain ; ça l'encouragera et ça nous rendra l'un et l'autre » plus libres, car je veux lui acheter d'autres tableaux. » Millet ne connut la vérité que beaucoup plus tard.

Cette période de chance dans la vie de Rousseau dura peu. Ce fut peut-être un peu sa faute : poussé par le succès, par le besoin d'argent, par sa femme qui trouvait cet article d'un placement facile, il s'était mis à composer de petits tableaux, reproductions faites à la hâte d'un ou deux sujets qu'il savait par cœur. Cela ne valait pas cher. Des artistes peu scrupuleux lui demandèrent de ces études pour leur atelier, les montrèrent à tout le monde : Voyez ce que fait Rousseau maintenant! Est-ce assez mauvais?... Un marchand belge qui s'était brouillé avec lui, lui fit beaucoup de tort en répétant partout que les amateurs ne voulaient plus de Rousseau ; il alla jusqu'à acheter « des Rousseau à des prix élevés pour les » mettre aux enchères publiques, en se les adjugeant à lui où à des » compères au prix réduit de 800 francs, et souvent les laissant » acheter par des amateurs à ce chiffre humiliant. » En se prolongeant, cette guerre finit par ruiner l'ennemi ; mais elle fit beaucoup de mal à Rousseau « en décourageant les amateurs flottants et en » donnant au public le plus triste spectacle de discordes inexpli- » cables. »

Au Salon de 1859, où il avait envoyé cinq toiles, dont *La ferme dans les Landes* et *Les gorges d'Apremont*, Rousseau n'eût pas de succès. La critique parla de lui pour l'attaquer avec amertume; le grand public passa indifférent. Le coup fut dur : il se rendait bien compte que, malgré ses amis, malgré sa médaille, malgré sa croix de la Légion d'honneur, il n'était pas compris. Les amateurs et les marchands commençaient à oublier le chemin de Barbizon ; la gêne rentra de nouveau dans sa maison.

La santé de sa femme devenait inquiétante : elle eut des crises névralgiques très douloureuses, et son caractère s'aigrit ; pourtant rien ne donnait encore à prévoir que cela finirait par la folie. Elle n'avait jamais eu sur lui beaucoup d'influence; elle l'obligea — pendant une ou deux années — à faire du commerce avec ces petites toiles dont nous avons parlé, et l'empêcha de voyager comme il aurait voulu le faire. Mais à cela se borna son action.

Bien qu'il possédât toujours un atelier à Paris, il passait presque

tout son temps à Barbizon, avec Millet. Seuls, les pieds dans des sabots, la barbe longue, ne se laissant plus approcher comme autrefois, les deux amis travaillaient. « Quels farouches bonshommes ! » dit Thoré, qui revenant d'exil, tout provincialisé par son séjour dans les Pays-Bas, ne retrouvait plus en eux ses amis. Il faut dire qu'ils n'avaient pas lieu d'être gais.

Rousseau fit une vente — 25 toiles — à l'hôtel Drouot, le 7 mai 1861. La vente ne produisit que 37.795 francs, dont il lui revint 15.000 francs. C'était un véritable désastre, car ces créanciers étaient dans une extraordinaire irritation. Il cacha la chose à sa femme, qu'il fallait ménager, mais il supporta mal cette nouvelle épreuve. Tout s'écroulait autour de lui. Son *Chêne des roches* qu'il exposa en 1861 ne fut pas compris : ses couleurs franches — ses verts surtout — trop brutales pour des gens bien élevés, faisaient crier tous les critiques. Son salon d'Anvers ne fut qu'un succès local, qui n'eût pas d'écho à Paris. « Rousseau était pris par l'indif- » férence et le calme plat » et se trouvait à la cinquantaine après avoir tant lutté, tant souffert, sans un sou, avec une femme presque folle et son vieux père sur les bras [1].

« Cependant, son stoïcisme et sa fierté résistaient sans faiblesse » à ces dures étreintes. Sa gêne se compliquait des escomptes, des » valeurs factices et des intérêts onéreux qu'il s'était créés. Il enga- » geait sa vie, dans cet engrenage financier qui fut pour lui une » torture sans rémission, qui le contreignait à chaque fin de mois » et plus tard à chaque quinzaine, à se tenir à Paris à son domicile » légal, prêt à répondre aux exigences des créanciers armés de » sa signature et de son crédit. Lui, un artiste auquel la liberté » d'esprit était le premier des biens, il avait comme un négociant » ses échéances, ses renouvellements et ses courses humiliantes ; » et pour conquérir un mois, quinze jours de paix, et quelle paix ! » il amoncelait la lourde charge de sa dette, revenait à Barbizon, » harassé d'avoir apaisé ses créanciers par de nouveaux délais, et » heureux de distraire les nerveuses impatiences de sa femme par » ces jouets d'enfants, ces riens féminins qui coûtent si cher et qui » disent si peu [2] ».

C'est alors que, lassé des concessions inutiles, voyant que les toiles dont il avait voulu adoucir l'éclat n'avaient pas plus de succès que les autres, il se mit à peindre ce qu'il rêvait, ce qu'il pensait,

(1) A force d'obliger tout le monde, le père de Rousseau avait fini par se ruiner. Il mourut à l'âge de 83 ans, après son fils, le 30 octobre 1869. Il aimait tendrement Théodore et en était très fier.

M. Jules Breton raconte dans *Savarette* que Rousseau, le père, ressemblait d'une façon extraordinaire à Louis-Philippe, à un tel point qu'Ary Scheffer le fit poser pour le portrait officiel de ce monarque.

(2) Sensier, page 263.

sans plus se préoccuper du public : « Il ébauchait d'une main » fiévreuse des toiles où les compositions sauvages entraînaient ses » pensées, des aurores mouvementées par des nuages fuyant » à l'approche du jour, des solitudes sans fin, nues comme les » grandes nudités de la Champagne, des coups de lumière humide » et intermittente, des marais mystérieux, des soleils déclinants » à la fin du jour dans des cortèges de nuages et dans des gloires » de jets radiés... » Ces années marquent une grande époque dans l'œuvre de Rousseau et dans l'art du paysage au XIX[e] siècle. Il faut citer parmi les plus belles toiles de cette période : *Le Troupeau de vaches passant une mare*, la *Mare à Dogman* et les *Rochers dans la plaine de Barbizon.*

« Quand le niveau du temps aura passé sur ces belles peintures, » dit Sensier, et que les empâtements et les rapidités d'exécution » auront disparu, ces toiles resteront comme les pensées mères, » les voix intérieures du grand paysagiste, elle prouveront qu'une » époque est cruelle quand elle repousse ainsi les mâles visions » d'un grand esprit. » (Sensier, page 270).

...On commençait alors (1862-1863) à s'occuper d'art japonais. Rousseau s'y intéressa lui aussi et se laissa prendre à ce point par les estampes japonaises qu'il en vint à se demander si l'on ne pourrait pas transposer pour le paysage français les formules d'abréviation et la composition des Japonais. Il y avait là une erreur : les éléments nécessaires à l'esthétique d'une race ne sont pas également nécessaires à l'esthétique d'une race différente. *Le Village,* un de ces tableaux qu'il recommença toute sa vie, lui servit de champ d'expériences.

L'année 1863 lui fut moins dure que les précédentes. Une nouvelle vente — 17 tableaux — qu'il fit le 17 mai, rapporta net 14.866 fr. beaucoup plus qu'il n'avait espéré, et lui permit de donner à ses créanciers quelques acomptes. Puis M. F. Hartmann lui commanda une vue du Mont Blanc, et il partit en octobre, tout ému à l'idée de retrouver la vieille auberge, de revoir ce pays de sa jeunesse où il avait débuté, plein alors de confiance, d'espérance et de fierté. Cependant ce voyage finit mal : à dessiner sur les hauteurs, il gagna une fluxion de poitrine dont il ne se remit jamais complètement; Sensier qui le vit à son retour à Barbizon, le trouva très changé : sa forte constitution était désormais ébranlée et dès ce moment sa sa santé s'affaiblit de jour en jour.

Sitôt revenu, il s'était mis à peindre sa magnifique *Vue de la chaîne des Alpes, prise des hauteurs de la Faucille.* Ce tableau, fait sur panneau de bois, fut ébauché à l'aquarelle. C'est peut-être sa plus belle œuvre. Il l'avait portée dans sa tête toute sa vie; en 1834 il en avait eu l'idée première ; en 1863, il allait faire ses études pour son

tableau ; il l'exécutait en 1864. « Ce fut là son dernier ouvrage, car » il y travaillait encore en 1867, lorsqu'il exposa au Salon national » des Champs-Elysées. »

Au Salon de 1864, il envoya deux toiles : son fameux *Village*, qui, sous l'influence de l'art japonais, ressemblait maintenant à un village hindou, et *Des chaumières sous les arbres*. Il fut très admiré, surtout pour les *Chaumières*.

A la fin de 1865 ou en 1866, Brame et Durand-Ruel, le fils du marchand qui avait acquis autrefois l'*Avenue de châtaigniers* et quelques tableaux du Berry, vinrent proposer à Rousseau de lui acheter tout ce qu'il possédait, y compris ses études de jeunesse, au prix de 140.000 francs. Rousseau hésita — il lui en coûtait de donner ainsi ses moindres croquis — mais c'était enfin la fortune : il accepta.

En 1867, il était nommé président du grand jury international de l'Exposition universelle.

Sa femme n'avait plus que de rares moments de lucidité. Mais il tenait à la garder auprès de lui, refusant de la mettre dans une maison de santé, et la soignant comme une enfant avec un dévouement et une tendresse inaltérables. Cependant, malgré ses soucis, il envoya encore au Salon de 1866 : *Coucher de soleil dans la forêt*, et *Bornage de Barbizon* deux tableaux de facture nouvelle, très travaillés et très montés de tonalité.

Vers l'automne de 1866, Rousseau reçut du grand chambellan du Palais impérial une invitation à passer une semaine à la Cour, au château de Compiègne. Il aimait les honneurs ; il s'y rendit et y fit, dit Sensier, bonne figure. On sait que Dupré fidèle à ses convictions, avait refusé une invitation semblable. Peut-être l'attitude de Dupré est-elle plus digne ; mais il faut dire que Rousseeu, libéral sans doute et républicain d'instinct comme tous ceux de son école, ne s'occupait guère de politique et n'attachait pas une bien grande importance à la forme du gouvernement.

Son envoi à l'Exposition universelle — 13 tableaux — fut enfin le succès incontesté, presque le triomphe [1]. Il obtint une médaille d'honneur, mais tandis que ses collègues du jury, Gérôme, Pils, Français et Corot recevaient la croix d'officier de la Légion d'honneur, il ne fut pas question de lui, président du jury et chevalier depuis 1851. Cela lui parut un outrage véritable, une iniquité, une conspiration. Il revint chez lui le visage décomposé, l'œil enflammé.... [2]

(1) Cette même année, il envoya au Salon deux toiles : *Un intérieur de forêt* et la *Vue de la chaîne des Alpes, prise de la Faucille*, qui ne figurent pas au livret officiel par suite d'une erreur.

(2) Il fut nommé quelque temps avant sa mort, en août 1867. A ce propos,

Il retourna à Barbizon, farouchement, s'y enferma, ne voulant plus voir que quelques intimes et se refusant à toute visite. D'ailleurs sa santé s'altérait de plus en plus ; il marchait difficilement, et tout déjà faisait prévoir la paralysie. Il eut quelques attaques en juillet; à partir du 1er août, il fut forcé de s'aliter.

Il mourut à Barbizon, dans sa chaumière, le 22 décembre 1867, à neuf heures du matin, après une agonie terrible. Il mourut dans les bras de son ami Millet, qui pleurait comme un enfant, penché sur son lit. Sa femme, alors complètement folle, allait de pièces en pièces, les cheveux sur le dos et les yeux hagards, en poussant des cris déchirants.... (1) Le curé de Chailly, homme tolérant, était venu le voir deux fois, mais Rousseau ne s'était pas confessé ; ils causèrent religion, dit Sensier, ce fut tout.

« Son corps a été inhumé au cimetière campagnard de Chailly-» en-Bière, paroisse de Barbizon. Il repose près des rejetons d'un » vieux bois qui ombrage le champ des morts ; les presles, les » bruyères fleurissent autour de lui. » La tombe est un monticule de rochers apporté de la forêt, avec cette simple inscription :

THÉODORE ROUSSEAU

PEINTRE

22 Décembre 1867 (2)

IV

Sensier connut Rousseau vers 1848, alors qu'il était dans la force de l'âge et du talent, peu de temps avant qu'il allât s'enfermer d'une façon définitive dans sa retraite de Barbizon.

» C'était alors, dit-il, un homme de taille moyenne, très

nous devons relever ici une erreur de Sensier, pourtant toujours si scrupuleux dans le choix de ses renseignements.

Celui-ci, se basant sur une lettre de Millet du 12 août 1867, dit que Puvis de Chavannes alla annoncer à Th. Rousseau sa nomination de chevalier de la Légion d'honneur, quelques jours avant sa mort.

Puvis de Chavannes, nous ayant assuré du contraire, a bien voulu nous le confirmer par la lettre ci dessous :

« Monsieur Georges Lanoë, Paris,

» Cher Monsieur,

» Je ne suis jamais allé à Barbizon ; j'ai à peine connu Rousseau et j'ignore » quelles ont été ses suprêmes volontés.

» Ceci vous donne la mesure de la légende.

» Veuillez croire à mes sentiments de cordialité.

» 24 Juin 1898. » P. Puvis de Chavannes. »

(1) Ph. Burty. — *Maîtres et petits maîtres.*

(2) Voir appendice O, la liste des principaux tableaux de Th. Rousseau, par ordre chronologique, avec quelques prix de vente, d'après Sensier et les Catalogues.

» robuste[1] et créé pour la marche, la tête olympienne et d'une
» ressemblance frappante avec celle de Shakespeare, l'œil bon et
» beau, le regard qui ne craint rien parce qu'il n'a rien à redouter,
» la chevelure noire et bouclée, le front superbe de tranquillité et
» de puissance.

» Quant à sa personne et à son caractère, nul ne le connaît s'il
» n'a vécu avec lui, car son extérieur portait souvent une correc-
» tion d'attitude qui simulait la froideur et qui décourageait toute
» tentative de familiarité.

» Il était généreux, compatissant, le cœur aimant et fidèle, discret
» et renfermé dans ses souffrances jusqu'à les dérober toujours par
» fierté. »

» Dans la conversation, il se livrait très peu ; il restait presque
» toujours absorbé dans ses réflexions et comme attentif aux fumées
» de sa pipe. Il était poli, affable même ; mais il ne parlait jamais
» que quand on l'interrogeait. »[2]

S'agissait-il d'énoncer ses idées sur l'art? sa parole semblait d'abord embarassée par une légère difficulté de prononciation, « mais ses idées étaient pleines d'images et de coups de fouet » retentissants. Il finissait par arriver à une éloquence véhémente, » avec une volubilité de conviction qui donnait un grand accent à » sa pensée. » L'admiration et l'enthousiasme sont, chez lui, contenus et renfermés ; mais ils existent et s'échappent avec force quand il est avec ses amis : « L'admiration, disait Rousseau, c'est » la force qui soulève les montagnes, c'est la jeunesse intarissable » de la fontaine de Jouvence. Jamais je ne vieillirai tant que » j'aurai des yeux pour voir. »

Et, de fait, comme tous les grands paysagistes de ces temps, il est resté jeune jusqu'à sa mort.

Avant 1848, Rousseau vécut seul, sans se préoccuper des femmes. « Ce n'est pas qu'il posât pour le blasé; mais il n'avait jamais assez

(1) « Je remarquai l'ampleur de la poitrine, la vigueur des membres. Certes » les vulgaires plaisirs n'ont pas usé ce corps : c'est le travail de la pensée. » M. Théodore Rousseau a été frappé d'une hémisplégie gauche par hémor- » ragie cérébrale..... » (Lettre du docteur Nicas à Th. Silvestre, du 15 décembre 1867).

(2) Aussi a-t-on conservé de lui peu de mots d'atelier. C'est un des peintres de cette époque qui a le moins causé. Le seul mot de lui qui soit véridique est celui-ci qui a été recueilli par Français et que rapporte M. Jules Breton dans son livre intitulé : *Un peintre paysan. Souvenirs et impressions :*

« Pendant la discussion orageuse du Jury de peinture de 1851 sur la » fameuse toile de Courbet, *L'Enterrement d'Ornans*, Horace Vernet s'était » furieusement élevé contre cette peinture, selon lui scandaleusement gro- » tesque, et il s'élevait, et il s'écriait : « Est-ce un ciel, cette plaque noire! » Moi, lorsque je peins un ciel, j'ouvre ma fenêtre! »

» Alors le bonhomme Th. Rousseau, qui faisait partie de ce jury, se tourna » vers Français et lui dit à l'oreille, faisant comme d'habitude siffler sa » salive :

» — Moi, lorsque je peins un ciel, j'ouvre mon intelligence. »

» de temps à donner à son travail, et toute diversion lui semblait » défaillance. C'était une nature chaste, fidèle à sa vocation ; la » peinture était sa seule maîtresse, elle lui donnait assez de déboires » pour qu'il fût à elle tout entier.

» Nous avions donc, ajoute le biographe, le loisir de nous expli- » quer, car il n'était pas doublé en ce temps de satellites qui con- » trecarraient ses entreprises. Sa vie était celle d'un cénobite. Et » nous n'espérions pas qu'il fût jamais compris ou même remarqué » par l'opinion publique. »

Sensier donne de l'atelier du grand peintre une jolie description que nous reproduisons ici :

« L'atelier de Rousseau était vaste et sévère. C'était plutôt un labo- » ratoire de penseur que la retraite d'un peintre de notre temps. On y » respirait un renfermé de vieilles toiles, de vieux papiers, de palettes » desséchées, de couleurs en évaporation, d'huiles grasses, de ver- » nis, d'essences, de matières organiques et innommées qui com- » muniquaient à ce refuge de l'esprit une espèce de terreur bien- » faisante. Je me croyais comme chez un Faust de bien, et dans » l'élément d'un calculateur de la lumière et des ombres. J'y suis » resté, seul, bien des jours entiers, dans cet atelier, à côté de » Rousseau en travail, dans le plus complet mutisme, là, sur son » canapé vert d'Utrecht, que la poussière disputait au papillons, en » songeant à toutes les visions qui agitèrent Rembrandt, Claude » Lorrain et les maîtres chercheurs du cercle lumineux. Je ne me » suis jamais lassé de son silence ; j'y voyais dans les prismes du » rayon solaire qui tamisait à travers les vitres, le monde des » atomes en ébullition ; et j'y sentais un créateur en action. »

Lorsque Millet — le garçon de ferme, le peintre en sabots — entra pour la première fois dans cet atelier, il fut effrayé du luxe de l'ameublement.... un chevalet, un canapé. On n'imagine pas combien étaient encore simples les grands hommes d'alors.

..... On a vu que Rousseau enfant ne pouvait voir souffrir les bêtes. A la fin de sa vie, il osait dire, chez l'empereur, en pleine Cour, devant les tireurs aux pigeons, que leur divertissement était barbare et qu'on ne devrait pas tirer ainsi sur de pauvres bêtes sans défense. On comprend qu'avec de tels sentiments, le duel devait lui paraître stupide et la guerre la plus horrible des choses.

Rien ne le mettait en fureur comme de voir couper les arbres inutilement; à ce propos, lui si peu enclin à la discussion, il aurait été jusqu'à faire des polémiques dans les journaux ; il essaya de tout pour arrêter les massacres d'arbres qui avaient lieu dans la forêt de Fontainebleau : visites à Paris, lettres à des amis qui pouvaient connaître les gros bonnets de l'administration forestière...

Pour ce qui est de ses idées sur l'art et de ses théories, il faut se

méfier ; car, il ne fait ni ce qu'il dit ni ce qu'il croit faire ; c'est un instinctif; chez lui, comme chez Dupré, comme chez tant d'autres romantiques, l'instinct du peintre est le plus fort quand il est devant sa toile et lui fait oublier ses théories. Heureusement. Car en les appliquant, il n'eût été, comme d'autres artistes très intelligents de son époque, comme Ary Scheffer, Chenavard, etc., qu'un peintre secondaire et, en tous cas, un peintre littéraire.

Ses conversations sont d'un romantisme échevelé. Il faut dire qu'elles sont rapportées par Thoré. « Pourquoi, dit Rousseau à » Thoré, dans ses promenades en forêt, ne fait-on pas venir ici les » animaux du Jardin-des-Plantes, l'éléphant, le rhinocéros, le » dromadaire, les écuyers de l'hippodrome et des régiments de » spahis, les chars romains, etc, etc...? Si j'étais prince, je trans- » porterais ma cour au pied de ces rochers, et mes aides-de-camp » auraient l'agrément de jouer le lansquenet dans la fougère... » Ce sont là *galéjades* d'atelier; quand on connaît le caractère de Rousseau, grave, peu parleur, ennemi des phrases, on s'étonne de les voir dans sa bouche. Mais n'est-ce pas là du Thoré tout pur.

« — Les Grecs, dit encore Rousseau, étaient un grand peuple » d'avoir proclamé la divinité dans les épis et les raisins, dans les » arbres et les fontaines, etc, etc... Est-ce que tu n'adores pas Cérès » et Bacchus, Pomone et Flore, Echo et Borée, Apollon et Diane? » Il n'y a que Mercure, le dieu de la Bourse et de la Corruption, « qu'on devrait rayer du Calendrier mythologique. » Le propos n'est pas transcendant; il était nécessaire, pour amener la réplique de Thoré — qui n'aime pas les prêtres, et ne veut voir dans les pratiques du catholicisme que les rites conservés de la mythologie: « — Tu dis vrai, répond Thoré, quand j'étais petit, je ne » manquais jamais la fête des Rogations, où les paysans, précédés » du curé du village, s'en vont prier au coin des champs pour la » prospérité des biens de la terre, l'abondance de la moisson, la » santé des arbres et l'éclat des fleurs. » Thoré, pour avoir son article, fait causer Rousseau, voilà qui est évident, et même il lui prête le style des journalistes de l'époque: parlant des nouveaux semis de pins qu'on vient de faire dans la forêt de Fontainebleau et qui sont anti-artistiques. « Oh! j'appelle le feu du ciel sur cette » Sodome incestueuse, où l'on tente contre nature d'allier une » race justement maudite à la noble et majestueuse race du chêne » du pays! » Cela ne peut pas être de Rousseau.

Les littérateurs, en général, ont sur les peintres une influence malfaisante. Rousseau lui-même, dont l'instinct est pourtant si sûr, subit un moment — au temps où leur liaison fut le plus intime — l'action de Thoré. Et il lui dut son premier *Don Quichotte*, épisode qu'il reprit plusieurs fois ensuite et « qu'il arrivait, dit Sensier

sérieusement, à reproduire « *comme les accents du dernier cheva-* » *lier errant, en extase devant les spectacles des forêts.* » Heureusement, chez un peintre du tempérament de Rousseau, l'instinct reprenait vite le dessus.

... Rousseau n'aurait pas compris les salons actuels, encombrés de bibelots soi-disant artistiques, de tasses et de coupes précieusement posées en des vitrines — dont on ne saurait que faire dans un appartement — de meubles et de tapisseries. Ces grands hommes si simples avaient horreur de ce faux-luxe et se faisaient de l'art une idée autrement sévère : le Salon d'Exposition n'était pour eux que l'endroit où, isolé entre quatre baguettes dorées, ils montraient au public le travail de leur année.

D'ailleurs, ils voyaient venir le moment où les Salons tourneraient aux Cercles, et où la belle, sinon la bonne société de Paris, viendrait chercher, au milieu d'un bibelotage artistique, quelques salles de peinture pour bavarder.

Il existe une lettre de Rousseau — très curieuse à cet égard — écrite à Théophile Gautier, de Barbizon, le 4 février 1864. Nous citerons un passage de cette lettre.

Un nommé Louis Martinet avait fondé, en 1861, en dehors du Salon, une *Association des artistes peintres*, dont tous les peintres pouvaient faire partie, après avoir été admis par un jury spécial, soigneusement trié sur le volet. L'Association, comme toutes celles de ce genre, dégnénéra bientôt en un sorte de cercle « à l'instar de » ceux de la place Vendôme et de la rue de la Chaussée-d'Antin. » Elle offrait à ses sociétaires, dit Sensier, les douceurs de la vie » parisienne et d'un divan agrémenté de peinture. » L'Association avait pris le titre de *Société nationale des Baux-Arts*. Le président était le comte Waleski ; Th. Gautier et Préault étaient vice-présidents.

Or, voici ce que Rousseau écrivait à propos des transformations, de plus en plus mondaines de ce cercle (Lettre à Th. Gautier) :

« Vous savez de l'art tout ce qu'on en peut savoir; vous avez pu » constater que le public n'a été retenu de génération en génération » que par ceux-ci qui — patients et solitaires dans le travail, — » n'étaient animés que du désir de bien faire, et non pas ceux-là » qui prétendaient le mettre de leur côté en se vouant à ses caprices » et flattant ses goûts éphémères.

» Ouvrez donc les yeux sur ce qui se passe maintenant, que » chacun n'est plus occupé qu'à coller une affiche qui déborde celle » de son voisin pour attirer les regards, ne fut-ce que pour un ins- » tant. Et notre Société, à quoi se laisse-t-elle entraîner! Elle avait » d'abord pour but d'exposer librement, c'était mieux, mais elle » n'a pas tardé à progresser. L'année dernière, je disais à Martinet

» qu'il finirait par nous faire tenir un café, et il me semble que » nous y sommes. Voilà que nous avons la peinture avec la » musique et le grog. Nous aurons bientôt la danse et les fleurs ; » nous pourrons écrire sur notre bannière : « Ici les cinq sens sont » charmés » et, ma foi ! nous l'aurons conquis, le public, car il » faudrait qu'il fût bien ennemi de son plaisir pour ne pas entrer » chez nous ; mais, croyez-vous que la dignité de l'art en sorte bien » intacte ? N'y a-t-il pas des avances voluptueuses qui sont un » outrage à l'amour ?

» Nous voici donc, enfin, peintres, donnant des concerts et des » bals et pouvant offrir des raffraîchissements ; nous sommes » peintres, ayant un almanach à notre ceinture, afin de ne manquer » aucune foire de province, comme les marchands de bœufs......

» ....

» ....

» ...Qu'est-ce que l'art a à faire avec tout cela ? Viendra-t-il jamais, » d'ailleurs, que d'un petit coin ignoré où un homme scrute les » mystères de la nature, bien convaincu que la solution qu'il en » retire et qui lui est bienfaisante, l'est aussi pour l'humanité, » quel que soit le numéro d'ordre des générations.

» Oui, l'art s'étiole et s'use dans toute cette pompe et cette » jactance qu'on en fait. »

Voilà comme parlaient ces hommes qui se faisaient de l'art une idée haute, comme une religion.

V

Sensier dit de Th. Rousseau qu'il fut le premier paysagiste de notre temps ; l'éloge n'est pas exagéré, et nous irons même plus loin : Rousseau nous semble avoir été le premier paysagiste du monde, avec Ruysdaël. Du moins, Ruysdaël est le seul auquel il puisse être comparé.

Malheureusement, l'œuvre de Th. Rousseau n'a pas été réuni. Non seulement les toiles que possède le Louvre sont tout à fait insuffisantes pour faire connaître celui qui fut le plus varié des peintres ; mais aucune publication n'a reproduit ses œuvres maîtresses depuis la *Descente des vaches* jusqu'à la *Vue des Alpes prise des hauteurs de la Faucille*, et jamais il n'a été fait de grande exposition pour grouper ses œuvres principales. Une telle exposition serait une révélation véritable [1].

(1) Il existe cependant une publication intitulée : *Etudes et croquis de Th. Rousseau*, publiés par Armand-Durand, avec le concours de A. Sensier (Paris, Goupil, 1876), mais tout à fait insuffisante pour faire comprendre l'œuvre du maître.

En effet, Rousseau est un peintre universel. La nature l'a tenté sous tous ses aspects : la forêt profonde, les eaux tumultueuses des torrents, les eaux transquilles des lacs, et les eaux louches des marais, les montagnes de gloire perçant les nuages amoncelés comme des couronnes sur leur sommet, le ciel, ciels noirs d'orage et ciels limpides comme sont les yeux des enfants. Mais, dans la variété infinie des sujets, son génie conserve ce caractère des grands artistes qui voient par delà le modèle, l'universel dans le particulier, toute la nature dans un coin de nature et qui expriment, en peignant un paysage pris dans la forêt de Fontainebleau, toute l'âme de la forêt. On a pu dire que la forêt de Fontainebleau, comme les environs de l'Isle-Adam, n'étaient, en réalité, ni si sombres ni si sauvages que les a faits Rousseau. C'est qu'il leur imprime la marque de son génie ; et son génie est à la fois très général, de tous les pays et de tous les temps, et très personnel. Seulement, sa personnalité à lui, précise et nette, n'est plus celle de Corot, un peu monocorde dans sa délicatesse et dans son charme, et toute parisienne ; Rousseau n'a rien du Parisien, ni cette grâce dans la tournure d'esprit, ni même, quand il est heureux, cette allure de gaîté et de bonne humeur des enfants de Paris. Il est plutôt âpre et sauvage, comme Dupré.

Il fit un premier voyage en Auvergne, le pays de son père ; et, tout de suite, il s'y trouva chez lui. Il rencontrait, sur ce sol dur et volcanique, non pas les bouleaux et les saules de Corot, mais le chêne, le châtaignier, — des landes incultes — des montagnes aux flancs couverts de bruyère et d'ajoncs, et sur les montagnes vertes et noires, des nuages aux ombres puissantes s'amoncelant. En Auvergne, comme en Bretagne, il pleut souvent : les verts des arbres et des prairies y sont très vigoureux, car la pluie lave toutes les poussières ; et quand le soleil succède aux averses, les couleurs y sont d'un éclat magique : les verts sombres des châtaigniers et des pins reluisent ; les rivières sont des miroirs noirs où se reflètent implacablement les bois et les villages ; les toits de tuiles lavés y deviennent d'un beau brun rouge qui donne du ton à tout le paysage. Rousseau garda toute sa vie, non le coloris spécial de l'Auvergne — il était trop universel pour se restreindre ainsi — mais en quelque sorte la grammaire et le dictionnaire des couleurs de ce pays. Et il chanta tous les autres pays, et il écrivit tous ses rêves, avec les mots de cette langue qui convenaient si bien à son tempérament.

Nous avons vu que, depuis Le Poussin jusqu'à Rousseau, la beauté — du moins dans l'Ecole française — a mis trois siècles pour passer de la statique à la dynamique ; nous avons vu, à partir de Georges Michel, l'abréviation devenir de jour en jour plus

nécessaire aux peintres — jusqu'à prendre, chez les impressionnistes de la fin du XIXe siècle, des allures sténographiques. Ces formules d'abréviation, d'abord si timides, puis plus hardies avec Huet, Corot, Diaz, tous les grands peintres de ce siècle n'eurent leurs règles sûres et définitives qu'avec Dupré et Rousseau.

Rousseau — sans se laisser, sauf en quelques œuvres, entraîner comme les petits romantiques jusqu'à la dramatisation — est un grand peintre de la beauté dynamique. Tout dans son œuvre est mouvement et vie. Et pourtant ce romantique puissant à souvent la composition la plus classique qu'on puisse imaginer — nous entendons : le sentiment le plus vif et le plus sincère de l'unité et de l'arrangement qui sait donner aux accessoires la seule place et le seul intérêt qui leur convient, de façon à mettre en lumière le point essentiel du tableau.

Sous ce rapport, Rousseau est un grand maître, et bien français, car son talent est fait de précision et de clarté. Sa composition, comme celle du Poussin, est simple et belle, toujours appropriée à la noblesse du sujet.

D'ailleurs, comme les vrais classiques, comme Le Poussin, Rousseau pense exclusivement avec des formes de paysage; jamais il ne fait un tableau pour un effet. Et si Sensier n'a pas tout à fait tort quand il dit de lui et de Dupré qu'ils ont fait des ciels pour des ciels, il n'en est pas moins vrai que, même dans ce cas, Rousseau a pensé tout d'abord des agencements de nuages en harmonie avec des formes de terrain. Ainsi, Rousseau à cet égard ressemble au Poussin; mais il lui est supérieur parce qu'il a atteint la beauté dynamique, et supérieur parce que parmi les grands peintres, il est un des seuls qui aient quelquefois réuni les trois éléments de l'art : la ligne, la couleur et la lumière.

La technique de Rousseau est si compliquée qu'il ne nous paraît pas possible — en examinant à la loupe ses tableaux, en demandant à Sensier toutes les indications — de donner une règle sûre de sa manière d'opérer. Sensier à lui seul indique beaucoup de manières différentes ; et peut-être n'a-t-il pas commencé deux tableaux de la même façon. Il fut certainement à cet égard le plus « ondoyant et divers » de toute l'Ecole française. Jamais content d'ailleurs et recommenceur éternel, gardant chez lui des toiles pendant des années ; il ne peut se décider à les laisser partir ; il a toujours à faire une dernière retouche ; et il faut se fâcher, les lui arracher des mains pour les avoir, se sauver avec le tableau [1]...

(1) Il ne compose pas facilement et l'on pourrait dire qu'il enfante dans la souffrance. Avec cela, des habitudes d'alchimiste : comme Decamps, il fait des expériences continuelles — souvent désastreuses d'ailleurs — de glacis,

L'homme n'occupe pour ainsi dire aucune place dans l'œuvre de Rousseau ; il aime surtout le paysage sans l'homme. S'il met souvent dans ses compositions des personnages, il ne sont là — peu nombreux d'ailleurs, occupés à quelque action insignifiante : généralement un berger qui mène des bestiaux -- ils ne sont là que comme indications supplémentaires et pour faire comprendre mieux le paysage.

Quant aux animaux, « il eût l'esprit de leur mouvement, le sens » de leur sauvagerie, le scintillement de leur robe ; mais le carac- » tère brut et grave de l'espèce ruminante dans le matérialisme de » sa forme et de son souffle ne l'occupa que très peu. Il voyait » avant tout l'universel ; il voulait faire parler ses arbres et ses ciels » — le reste n'était pour lui qu'une observation qu'il subordonnait » à ses métamorphoses. »

faisant sécher des toiles et les oubliant pendant des mois pour les reprendre ensuite. Ses fonds sont obtenus par toutes sortes de procédés ; et souvent un ancien sujet lui sert de fond pour un nouveau tableau, après grattage des empâtements. Ainsi, dans son grand paysage du Louvre : *Lisière de forêt à Fontainebleau*, l'entourage du sujet principal est fait de gros arbres touffus qui encadrent merveilleusement la composition en faisant valoir le lointain rose qui fait le fond du tableau. Dans l'idée primitive, les feuillages de ces arbres descendaient beaucoup plus bas ; les jours de beau temps, on distingue très bien encore ces feuillages et deux grosses branches sous le glacis qui les recouvre. Cette première composition déplaisait à Rousseau qui passa un glacis sur les arbres, sans savoir au juste ce que le glacis pourrait donner. La peinture sèche, surpris peut-être du joli ton gris qui résultait du glacis, il en a profité habilement et a repeint ses arbres de premier plan par dessus. Le fond du tableau (le lointain et le bas du ciel) a été obtenu par des glacis roses sur fonds presque blancs. Quant au ciel — chose assez rare — il a été entièrement peint à la lumière d'une lampe. (Nous tenons ce détail du vieux peintre Bourmichon, mort il y a quelques années, qui avait fait partie, avec le peintre Ch. Le Roux, de la délégation nantaise qui vint demander à Th. Rousseau d'exposer à Nantes. Ce Bournichon était élève de Cabat. Il a exposé des vues de Nantes et de la Loire-Inférieure aux Salons de 1859, 1864, 1865 et 1866.)

Nous donnons ici la composition de la palette de Rousseau, d'après Sensier (page 201) :

Les blancs et leurs dérivés les jaunes.	Blanc d'argent. Jaune de Naples. Ocre jaune. Terre de Sienne. Jaune indien. Laque jaune naturelle.
Les rouges et leurs dérivés les bruns.	Brun rouge. Terre de Sienne brûlée. Laque rouge de garance. Vermillon. Momie. Laque brune. Terre de Cassel.
Les noirs et leurs dérivés les bleus	Noir d'ivoire. Bleu de Cobalt. Bleu minéral (rarement). Bleu de Prusse (encore plus rarement). Vert véronèze } mêlés avec les bruns. Vert émeraude }

Sa palette était aussi bien tenue et plus propre que celle de Dupré.

VI

Il est difficile, en prenant pour guide Sensier — si peu littéraire, si peu précis, dans les renseignements qu'il donne à cet égard — de se faire une idée bien nette de la religion de Th. Rousseau. Est-ce est un panthéiste? Sensier parle quelquefois de son panthéisme, sans l'expliquer d'ailleurs ; mais d'autre part, il fourmille de contradictions. Ce qui paraît certain, c'est que Rousseau, né catholique, éprouvait pour la forme catholique la même répugnance qu'éprouvaient la plupart des grands peintres de ce temps ; toute sa vie, il se tint à l'écart des pratiques du culte, et à sa mort, il refusa les derniers secours de la religion. Est-ce à dire qu'il ne fut pas chrétien ? Sa grande affection pour Millet, si sincèrement, si profondément chrétien, permettrait déjà de supposer le contraire; puis, à la vente de sa bibliothèque (vente après décès fin avril 1867), figurait un *Nouveau Testament*; et Rousseau n'était pas homme à garder des livres chez lui pour ne pas les lire... Sur tout cela, il n'est guère possible d'établir que des hypothèses. Mais la citation suivante semble être plus précise comme indication : Le Christ, » dit Th. Rousseau, dans une conversation qu'il eut avec Sensier, » a su ouvrir la main à toutes les infortunes, même aux bons » larrons, et il a dit aux simples d'esprit : Laissez venir à moi les » petits enfants. Il n'est pas besoin de pétitionner près du Christ; » il parle avant nous et pour nous et mieux que nous. C'est » le grand artiste, le grand philosophe, le grand pélican... L'Hu- » manité, c'est lui ; le verbe, c'est lui ; la fraternité, c'est lui ; la » raison, le cœur, la tendresse, la force, la pitié, tout est en lui. » Il résume jusqu'à nos faiblesses : il gémit, il gronde — comme » nous : et il rêve — comme nous à l'insondable et à l'infini. » Quelle belle idée que de s'appeler *Le Fils de l'Homme!* Le » Christ, mon cher ami, c'est Dieu fait art, c'est le cœur et l'esprit » vainqueur des mondes ! » Si on les dépouille de cette phraséologie qui est celle de 1848, ces paroles sont les paroles d'un chrétien.

Rousseau fut chrétien comme son temps. Cette époque 1830 n'est pas vaguement religieuse, mais chrétienne ; et nous avons montré que, jusqu'en 1850, il se produit en France un grand mouvement chrétien. Tous les grands peintres, P. Huet, Dupré, Rousseau, Millet, etc... aiment, lisent les évangiles. L'art romantique est religieux, profondément ; c'est Sensier lui-même qui nous l'affirme : « Cet art eut pour objectif le ciel ; comme les anciens » mages, c'est vers ce spectacle infini et mystérieux que cette » nouvelle génération tourne ses regards et ses espérances. » Et ailleurs : « Cette réunion d'hommes au cœur brûlant peut se dire

» à bon droit — l'École idéaliste de la nature — non qu'elle cherchât » à purifier, à embellir le modèle qu'elle avait sous les yeux, ainsi » que les délicats tentent de le faire mais parce qu'elle était » portée, en contemplant les cieux avec les étonnements d'un » enfant, à exprimer ce grand œuvre par son sens universel et par » le principe souverain de la vie, et parce que sa conscience et sa » probité la conduisaient logiquement à donner une idée sublime » de la genèse terrestre. »

Derrière ce pathos, il faut voir l'idée de Sensier : cette idée est évidemment que cette époque 1830 fut en art une époque religieuse. Rousseau, plus que les autres, parce qu'il est plus grand : homme, il laisse une impression vraiment profonde à tous ceux qui le connurent intimement; peintre, il trouble aujourd'hui au plus haut point, par son œuvre d'inspiration si haute et si triste, dont chaque tableau est une prière et un acte d'adoration pour ceux qui savent et qui peuvent le regarder en face.

« Homme rare, dit Sensier, qui ne fait qu'étonner les uns, mais » qui subjugue les autres, il fut le grand peintre paysagiste de » notre temps. »

FÉLIX-HIPPOLYTE DE LANOUE (1812-1872)

Né à Versailles le 14 octobre 1812, mort à Versailles le 21 janvier 1872. Chevalier de la légion d'honneur en 1864. Il fut élève de Bertin et d'Horace Vernet et obtint un second prix au concours de paysage historique pour Rome en 1837. Il eut un premier prix en 1841 et une médaille de deuxième classe en 1847. Il a exposé un grand nombre de paysages qu'il vendait fort bien. Son premier salon : une *Vue de la Seine à Rouen, prise de la côte Saint-Gervais*, et une *Vue prise aux environs de Rouen* est de 1833. Le Louvre a de lui une *Vue de la forêt du Gombo* et une *Vue du Tibre*. C'est un tout petit talent.

CABAT (1812-1893)

Le *père Cabat*, comme on disait encore il y a quelques années, était né le 6 décembre 1812. Dans le monde des peintres, on le considérait comme l'ancêtre ; car il avait été de la grande génération, plus que Harpignies, né en 1819 et Zien, né en 1821, et il restait un des derniers de ceux qui avaient tutoyé Dupré et Diaz.

Comme Diaz et Dupré, il commença par peindre sur porcelaine,

et, en gamin de Paris qu'il était, il gagna sa vie de bonne heure. Dès qu'il eut économisé les quelques sous pour acheter vessies, pinceaux, et vivre pendant quelques mois, il se lança dans l'art. Il est probable qu'il lui arriva souvent alors de vendre une toile pour un dîner, probable aussi qu'il rencontra de temps en temps de ces amateurs comme le baron d'Ivry, plus sérieux, que la Providence adresse aux jeunes peintres au moment du terme. Ses débuts sont fort peu connus, et l'on ne peut que faire des suppositions.

Ce qui est certain, c'est qu'il entra vers 1830 dans l'atelier de Flers, où il resta quatre ans. Lui-même nous l'apprend dans une lettre charmante qu'il écrivit à la veuve de Flers, et qui nous montre quelles relations d'amitié cordiale unissaient l'élève à son maître encore jeune :

« Vous savez, écrit Cabat, combien j'étais attaché à Camille, je » ne pourrai jamais oublier de ma vie les années de ma jeunesse » passées près de lui, dans cette petite maison de la rue des Amandiers, nos jeux dans le jardin et dans le grand terrain qu'on » appelait le chantier. Entré chez lui comme élève, je fus bien » vite un ami de la maison. Il fut un des premiers qui aimèrent » ma jeunesse isolée; pour moi je ne parlais qu'avec lui ; la journée » que je passais avec lui ne me suffisait pas, je revenais après » dîner, quoique je ne demeurasse point dans votre voisinage, » mais je ne comptais point mes pas ; mon cœur me transportait » vers lui sans fatigue. L'hiver vous nous faisiez la lecture pendant » que nous dessinions près du poële, l'été nous faisions de longues » promenades dans les prés Saint-Germain et dans les bois de » Romainville ; nous rapportions toujours des croquis d'après » nature. Le bon Camille était tout heureux quand je réussissais » mon dessin. Nous revenions un peu las ; j'étais pour ma part, » épuisé des émotions que m'avaient causé les beautés de la nature. » Le lendemain nous regardions nos croquis en rêvant d'en faire » un jour de beaux tableaux. Ainsi se sont écoulées quatre années » des plus heureuses de ma vie, dans le travail, dans l'étude et » dans une affection si tendre que maître et disciple avaient » disparu, et qu'il ne restait plus que deux amis. Cette chère petite » maison, ce jardin, ce chantier ne sont plus. De froides et grandes » maisons sont venues s'aligner à leur place ; mais si tout change » et disparaît sur la terre, le cœur demeure et se souvient pour » aimer ceux qui ne sont plus [1]. »

Deux esprits moyens et artistes comme Flers et Cabat devaient s'entendre, quoique Cabat nous semble avoir été de nature plus ouvrière que son maître.

(1) Ph. Burty. — *Maîtres et Petits Maîtres.*

Vers la même époque (1832) nous trouvons Cabat à Tendu, dans l'Indre, avec Dupré — ils se connaissaient, dit Hustin, depuis l'âge de quinze ans. C'était un heureux temps pour les paysagistes en excursion : les deux peintres payaient à leur aubergiste chacun 1 fr. 50 par jour pour la pension et pour la chambre, et à ce prix ils étaient, paraît-il, traités comme des rois.

« De grand matin, nos deux amis partaient, avec leur attirail, à » la découverte d'un motif, multipliant les études, animant leur » solitude de discussions philosophiques, que Dupré, qui avait » apporté avec lui les *Confessions*, de Jean-Jacques, aimait parfois » à soulever. Un jour qu'ils s'approchaient d'une fontaine, ils fail- » lirent être tués par un paysan.

» C'était l'époque du choléra. Ses ravages avaient jeté la panique. » Il se mêla, à l'effroi général, des rumeurs d'empoisonnement. » Bientôt, ce fut une croyance enracinée dans le peuple que des » agents mystérieux se répandaient partout pour corrompre les » eaux. Cabat et Dupré qui venaient de Paris, le foyer du fléau, où » un mot, un geste allumait la colère aveugle et faisait jeter à la » Seine d'innocentes victimes, qu'on qualifiait d'assassins, n'échap- » pèrent point à la commune défiance. Ils furent suspectés. Le » jour dont nous parlons, un paysan les suivit, le fusil sur l'épaule. » Il guetta le moment où ils allaient s'installer à la fontaine. Heu- » reusement, le motif ne leur plaisait point. Ils rebroussèrent che- » min. Notre paysan reconnut sa méprise et il eut la franchise des » aveux : « Je croyais que vous alliez empoisonner la source. Si » vous y aviez touché, je vous aurais tués (1). »

Après ce voyage, Dupré et Cabat se perdirent longtemps de vue.

..... Cabat débuta au Salon de 1833 avec *Les sources de la Bouzanne,* faites dans l'Indre. En 1834, il obtint une seconde médaille avec le *Jardin Bonjour* et le *Cabaret de Montsouris*. Ces environs de Paris avaient encore tout leur grand charme, et les Parisiens aimaient à les reconnaître, confortablement reproduits par un des leurs, un Parisien de Belleville comme était Cabat. Aussi son succès croissait de jour en jour. Et il est vraiment à regretter qu'il n'ait pas persisté dans sa première manière : nous y perdons, peintes par un artiste de talent, les vues de cette campagne parisienne de 1830 à 1848, dont il ne reste plus rien aujourd'hui.

Comme Marilhat, comme beaucoup d'autres très bons artistes, Cabat fut pris vers 1840 de la rage du style ; il avait commencé à faire du paysage historique à la suite d'un voyage en Italie accompli

(1) A. Hustin. — *L'Art,* 16e année, tome I.

entre 1836 et 1837, dès lors il ne voulut plus entendre parler d'autre chose. De bonne foi, il tombait dans l'erreur de Valenciennes, se méprenant sur le but véritable de l'œuvre d'art — qui s'adresse à des sentiments tout instinctifs — et la faussant pour vouloir lui appliquer les facultés de l'intelligence. Quand au Salon de 1840 on vit ses deux tableaux du *Bon Samaritain* et du *Jeune Tobie*, les Romantiques crièrent à la défection, et Cabat perdit du coup plusieurs bons amis — on ne badinait pas alors avec les convictions. Son nouveau genre lui valut honneurs et dignités ; mais la postérité a oublié déjà plus de la moitié de son œuvre. Il faut dire que, quand il revient, de temps en temps, à sa première manière, il fait encore de beaux paysages, dignes en tous points de figurer parmi ceux de l'Ecole 1830.

De 1848 à 1876, où il envoya *Un Matin dans le parc du Magnet*, Cabat ne cessa pas d'exposer. Il avait donné à l'Exposition universelle de 1855 de belles toiles, entre autres : *Un Soir*, *Un Ravin à Villeroy* et *Un Matin*, qui plut à la critique.

Il fut chevalier de la Légion d'honneur en 1843, officier en 1855, directeur de l'Ecole de Rome de 1877 à 1885. Depuis 1867, il était de l'Institut où il avait remplacé Brascassat. Il mourut le 13 mars 1893, commandeur de la Légion d'honneur. Son successeur fut Benjamin Constant[1].

Cabat se faisait de la peinture, comme tous les artistes de son temps, une très haute idée, et c'est avec raison qu'Alexandre Dumas a pu dire de lui « qu'il apporte dans son art un profond sentiment » religieux. La peinture de Cabat, dit-il, est de la peinture de » croyant[2]. »

CHARLES JACQUE (1813-1894)

Ch. Jacque est un excellent artiste, mais comme peintre nous ne le citerons ici que pour mémoire et parce qu'il a été lié intimement avec tous les grands peintres de l'époque 1830 — car il n'a jamais peint que des animaux ou des sujets de basse-cour. Encore s'était-il à ce point spécialisé que pendant longtemps il ne peignit que des moutons. Il faut dire qu'il les réussissait fort bien.

Il naquit à Paris le 23 mai 1813. Ses parents étaient pauvres, et le placèrent de bonne heure chez un graveur en géographie. Le métier ne lui plaisant pas, il s'engagea pour sept ans et fit partie d'un des

(1) Cabat était marié. Ses deux fils sont actuellement fonctionnaires.

(2) Alexandre Dumas. — *Salon de 1859*.

régiments qui furent au siège d'Anvers (1). De ce long séjour à l'armée il conserva toujours une certaine allure militaire; dans les derniers temps de sa vie, il avait l'air, disent ceux qui l'ont connu à cette époque, d'un viel officier en retraite, avec sa moustache blanche et sa décoration.

A son retour du régiment, Jacque se mit à faire de la gravure artistique, dessinant sur pierre ou sur bois pour des publications illustrées. C'est du reste un très beau graveur; ses paysages gravés sont des œuvres parfaites au point de vue métier et d'une fine poésie.

A partir de 1846 seulement, Jacque se mit sérieusement à la peinture ; quoique ses tableaux — tableaux d'animaux et scènes de basse-cour — aient eu assez vite un certain succès, il ne fut vraiment apprécié comme peintre que plus tard, de sorte qu'il appartient plutôt à l'époque du second Empire qu'à l'époque 1830. Citons parmi ses meilleures toiles : *Le Troupeau de moutons*, qui est au Musée du Luxembourg, et *Le grand Troupeau au pâturage*.

Vers la fin de sa vie, il essaya de faire de l'élevage et du commerce de basse-cour. La chose lui réussit assez mal, mais il pouvait se permettre cette fantaisie, car depuis 1870, il gagnait beaucoup d'argent. Il avait été décoré après l'Exposition de 1867.

Jacque mourut le 7 mai 1894. Il habitait alors à Paris, boulevard de Clichy, 73. Il fut enterré civilement, le 9 mai à midi. Suivant ses instructions, aucune invitation n'avait été envoyée (2).

Charles-Emile Vacher de TOURNEMINE
(1874-1872)

Tournemine naquit à Toulon en 1814. Il était fils du général Bernard Vacher, baron de Tournemine, qui avait gagné tous ses grades sur les champs de bataille de l'Empire. Sa famille, riche et bien apparentée, ne contraria guère sa vocation qui s'annonça de bonne heure ; et comme elle était fort liée avec Isabey, il entra chez ce peintre où il étudia le paysage.

Après un voyage en Bretagne et en Normandie, il débuta au Salon de 1847 avec deux tableaux : *Souvenirs de Concarneau* et *Bords de l'Oust*. Jusqu'en 1850 il n'expose guère que des

(1) J. Guiffrey. — *L'œuvre de Ch. Jacque* (Catalogue de ses eaux-fortes et pointes sèches).

(2) Ch. Jacque a laissé quelques paysages de belle allure.

sujets pris dans l'Ouest de la France, en Bretagne surtout (Le Croisic, le bourg de Batz, etc...). Puis de 1850 à 1852, le désir s'éveilla tout à coup en lui de connaître l'Orient. Il fait alors un voyage en Turquie, en Asie-Mineure et en Egypte, et rapporte de ce voyage plusieurs tableaux qui le font classer définitivement parmi les peintres orientalistes. Tournemine est un orientaliste distingué : de 1852 à 1870 il n'a preque exposé que des vues d'Orient : Citons : *Le Café à Adalia* (1861) ; *Sur la route de Marnesia* (1865); *Kemmer* (1866); *Retour de chasse* (1868) ; *Une vue de Luxor* (1870). Le Louvre possède de lui un bon paysage oriental : *Habitation à Adalia*.

Tournemine mourut à Toulon le 22 décembre 1872, à l'âge de 60 ans [1]. Il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1853, et était au moment de sa mort conservateur-adjoint au musée du Luxembourg.

MARIE-GUILLAUME-CHARLES LE ROUX (1814-1895)

Charles Le Roux est plus qu'un oublié, presque un ignoré — inconnu du gros public, à peine connu, d'une façon incomplète et imparfaite, dans le monde artiste. Sa bibliographie est presque nulle : *Dictionnaire biographique de la Loire-Inférieure.* — *Maillard : l'Art à Nantes au XIXe siècle.* — *Bellier de la Chavignerie : Dictionnaire des Artistes de l'Ecole française.* Nous devons les renseignements biographiques que nous donnons ici sur lui, en partie à M. Giraud-Mangin, bibliothécaire-adjoint de la ville de Nantes, qui a eu l'obligeance de s'informer pour nous près de la veuve de Charles Leroux, en partie à un vieux peintre de la même ville, du nom de Bournichon, mort aujourd'hui, qui fut le contemporain de Leroux et son ami [2].

Certes, cet oubli où tombe si vite un peintre d'un véritable talent, d'un grand talent, est injuste ; mais la postérité est coutumière de ces injustices ; et si nous ne les acceptons pas sans révolte, nous en sommes moins étonnés parce que le fait n'est pas isolé dans l'histoire de l'Art. Ce qui rend le cas de Charles Le Roux plus surprenant, c'est que cet artiste, délaissé maintenant, presque inconnu, eut de son temps toutes les faveurs officielles, et des honneurs, et

(1) Et non en 1873, comme le porte par erreur le catalogue du Louvre. — Nous donnons (appendice P) la lettre de faire part de son décès.

(2) Ce Bournichon nous a donné aussi, sur Th. Rousseau, des renseignements inédits, très curieux.

des médailles, et des décorations. Il semble qu'il y ait contradiction entre le succès d'hier et l'abandon d'aujourd'hui.

Pourtant la contradiction s'explique; il y a plusieurs causes de cet abandon suivant de si près le succès.

La première cause, nous la trouvons dans un certain manque de caractère de l'artiste. Ce peintre commence à faire son droit; après avoir été élève de Corot, le voici avocat à Nantes; il retourna à Paris faire de l'art, rentra dans son pays pour s'occuper de politique de clocher; le voici maire, puis conseiller général, puis député. Enfin il n'est pas de ces hommes de 1830 qui vont droit devant eux, les yeux fixés sur une idée unique; nous le voyons toujours indécis et flottant, s'efforçant d'accorder entre eux plusieurs soucis incompatibles : l'amour de l'art, le désir de ne pas déplaire à sa famille, le soin des affaires de sa région.

Ajoutons que Charles Leroux ne cherchait pas le tapage ni la réclame. Il ne tenait pas à vendre ses toiles; mieux encore, il aimait à les garder une fois peintes, à s'en entourer. Aussi, aujourd'hui encore, son œuvre, presque entier, est en possession de sa famille, et sa veuve a chez elle, à Nantes, un grand nombre de ses tableaux.

Puis Charles Leroux eut un tort : il était riche. A ses débuts, cela lui valut d'être regardé dans les milieux professionnels comme un amateur qui faisait de la peinture pour s'amuser. Plus tard, conseiller général et député, il fut encore un amateur qui trouvait dans son talent de peintre de quoi se reposer des luttes de la politique. Une dignité lui arrivait-elle, une décoration ? On souriait : « un député ! parbleu !... » On ne protestait pas du reste, car il était aimé de tous.

Lorsque, en 1870, il renonça à la vie politique, lorsqu'il lui fut possible de se consacrer tout entier à son œuvre, il semble qu'ayant déjà toutes les dignités, pouvant exposer partout, il lui fut facile de vaincre l'indifférence. Alors la mauvaise chance s'en mêla : c'était le moment où l'école impressionniste devenait si puissante, prenait une place si considérable dans l'art contemporain que tous les peintres de 1830 tombaient du coup dans un gros discrédit; on eût passé pour une vieille barbe, parmi les jeunes de 1880, en parlant de Charles Leroux.

Et c'est ainsi qu'en dépit de son grand talent, un peu par sa faute et beaucoup par celle des circonstances, Charles Leroux, quand on le connaîtra ainsi qu'il mérite d'être et quand on lui rendra justice sera presque un ressuscité.

***

Charles Leroux naquit à Nantes, le 25 avril 1814. Sa famille était riche, très estimée, très honorablement connue dans la région : Loire-Inférieure, Deux-Sèvres, Vendée. Il commença ses études au lycée de Nantes ; puis, reçu bachelier, vint à Paris faire son droit. Rien encore n'indiquait le peintre de talent qu'il était destiné à devenir : sans doute il aimait les arts ; mais les quelques belles toiles que possédait alors la ville de Nantes étaient trop peu nombreuses, trop éparpillées surtout pour que le jeune homme pût apprendre à connaître les œuvres des maîtres de la peinture.

Arrivé à Paris, il vit le Louvre. Ce fut pour lui une révélation.

Enthousiasmé, il prend quelques leçons de dessin, copie quelques tableaux, surtout passe des heures en contemplation devant les petits maîtres hollandais qu'il adora pendant toute sa vie et qui furent vraiment ses premiers professeurs (1). Cependant ses études, comme ses rêveries devant les toiles des Ecoles Flamande et Hollandaise, n'affirmaient pas encore la vocation ; et peut-être elles n'auraient eu pour résultat que de lui faire plus complètement, plus profondément comprendre les maîtres si, au cours de ses longues stations au Musée du Louvre, il n'eût connu Corot. On sait quel charme communicatif avait Corot, quelle séduction il exerçait sur les jeunes gens. Leroux, avec sa bonne éducation, distingué, lettré, lui plut tout de suite ; et bientôt il fut son ami. De là à devenir l'élève du grand peintre, il n'y avait qu'un pas, qui fut vite franchi (2).

Par malheur, la famille de Leroux trouva que ses études se prolongeaient outre mesure et le rappela. Le jeune artiste, alors licencié en droit, fut inscrit au barreau de Nantes, et plaida — peu de temps, d'ailleurs : il avait pris le goût des arts, de la vie libre ; il quitta la toge, trop lourde à ses épaules, pour se consacrer tout entier à la peinture. Il faisait de fréquents voyages à Paris, où il connaissait et voyait les principaux des maîtres romantiques. Il fit venir Th. Rousseau dans une de ses terres, et c'est chez lui que le grand maître peignit son admirable *Allée de Châtaigniers*. Cependant il vécut surtout à la campagne jusqu'en 1860, dans la Vendée, les Deux-Sèvres et la Loire-Inférieure.

En 1852, il avait été nommé maire de Corsept. Il fut plus tard maire de Cerisay, puis conseiller général du canton de Châtillon-

(1) Il garda, nous disait le peintre Bournichon, un vrai culte pour Ruysdaël.

(2) On a pu voir, à l'Exposition centenale de 1900, un tableau de Ch. Le Roux avec les figures de Corot.

sur-Sèvre, enfin, en 1860, député de Bressuire, réélu en 1863 et en 1869.

A la chute de l'Empire, Le Roux abandonna la politique et revint habiter Nantes ou ses propriétés des environs. Il avait alors cinquante-six ans. C'est à ce moment de sa vie qu'il travailla le plus et produisit ses œuvres peut-être les plus remarquables. Il travailla, d'ailleurs, jusqu'à sa mort, qui survint le 27 février 1895.

Il avait exposé, pour la première fois, en 1834 (1). Il exposa souvent par la suite et jusqu'à la fin de sa vie. Charles Le Roux obtint une médaille de 3e classe en 1843, une médaille de 2e classe en 1846 et en 1848 (Rappel de médaille en 1859). Il reçut la croix de chevalier de la Légion d'honneur en 1859 et celle d'officier en 1868.

Nous donnons ici la liste de ses tableaux les plus importants :

Souvenirs de Fontainebleau, Marais de la Sèvre, Allée d'Ormes, 1834-1842.— *Fête du Haut-Poitou, Mares*, 1843. — *Lande*, 1846. — *La Prairie des Ormeaux, les Dunes d'Escoublac, Ruisseau, Vue du Croisic, Terrain*, 1848. — *Le bourg de Batz, Souvenir de Pornic*, 1853. — *Les Marais de la Rabinière, Vallon, Lisière de Bois*, 1855. — *L'Erdre pendant l'Hiver, Marais de Gorion, Bords de l'Erdre*, 1859. — *Souvenir du Poitou, Une Mare*, 1869. — *Embouchure de la Loire*, 1870. — *Souvenir du Poitou*, 1873. — *La Loire près Paimbœuf*, 1874. — *Le bourg de Batz, par un effet d'orage*, 1875. — *La Mer montante à Préfailles*, 1876. — *Les bords de la Loire à marée basse*, 1877. — *L'Allée de Châtaigniers*, 1878. — *Lever de brume près Paimbœuf*, 1879. — *Prairies inondées à la Basse-Indre, Un Village près de Soulliers (Deux-Sèvres)*, 1880. — *Marais de la Basse-Indre*, 1882. — *Environs de Narbonne*, 1883. — *Dunes de Chênes verts*, 1884. — *Le grand Champ du coteau, aux Soulliers*, 1885. — *Grande marée en mai, près de Nantes*, 1887. — *Une lande en Bretagne*, 1888. — *L'hiver aux Soulliers*, 1889. — *Les Fonds en Vendée*, 1890. — *Le grand Abreuvoir et le Chemin creux aux Soulliers*, 1892.

Le musée de Nantes possède plusieurs tableaux de Charles Le Roux.



On a toujours reproché à Ch. Le Roux de manquer de personnalité. Hâtons-nous de dire qu'un pareil crime — même s'il était établi — n'est pas de ceux qui peuvent empêcher un artiste

(1) Bellier de la Chavignerie dit par erreur en 1833, et lui attribue, au Salon de cette année 1833, deux paysages qu'il n'a jamais faits (Note de la famille Le Roux, communiquée par M. Giraud-Mangin).

d'être connu, compris et apprécié de sa génération. Mais Le Roux ne mérite pas ce reproche ou du moins le reproche ne s'applique qu'aux tableaux de sa première manière. Plus tard, et assez promptement, sa personnalité se dégagea.

Quoi qu'il fût l'élève de Corot, il avait été pris d'abord et tout entier par Th. Rousseau. Il commença par l'imiter passionnément, même dans ses défauts, et quand il se fut affranchi de sa tutelle, soit qu'il continuât à subir son influence, soit par une sympathie de leurs talents, les rapports restèrent nombreux entre eux.

Comme Rousseau, il est avant tout un peintre de la beauté dynanique : il peint le vent de façon admirable ; ses eaux, très limpides, ridées par les fortes brises de la Loire maritime (de Saint-Nazaire à Nantes), sont merveilleuses ; ses sous-bois, bien conçus et largement peints. Il dramatise, lui aussi, moins peut-être que le chantre de Barbizon. Sa composition est vraiment noble, aussi classique, aussi bien ordonnée, avec l'inspiration moins haute, que celle de Rousseau. Ce sont là des points de contact qui n'excluent pas l'originalité. Cette originalité apparaît surtout quand il peint son pays, ce pays si spécial de la Basse-Loire, des Deux-Sèvres, de la Vendée, qui n'a plus rien des riantes campagnes de l'Anjou, rien encore de la forte Bretagne, ce pays au climat paludéen, beau d'une beauté grave et triste sous les éclaircies blondes de soleil traversant les nuages bas. Ce pays, Le Roux l'a excellement senti, excellemment peint.

Nous aimons aussi beaucoup sa couleur, très romantique et vraiment personnelle. Il attachait une importance extrême au choix de ses couleurs et à la bonne qualité de sa toile qu'il préparait minutieusement. Il aimait à peindre — et les tableaux qu'il a faits ainsi sont charmants — sur des acajous provenant de vieux pianos, utilisant, comme Th. Rousseau, les teintes naturelles du bois qui apparaissent sous les frottis transparents.

.... Il est à souhaiter qu'une Exposition particulière nous montre enfin Charles Le Roux sous son véritable jour. Ce sera pour beaucoup une révélation. Et nous craindrions seulement qu'en son étonnement, en son admiration, le public ne se laissât emporter trop loin, comme il arrive dans les Expositions rétrospectives, et ne donnât à Le Roux la première place parmi les peintres de l'Ecole romantique.

Ce serait trop, car il n'a trouvé aucun procédé. Mais il est certain que cet oublié de l'Ecole 1830 est un peintre d'un haut talent — nous ne craignons pas de dire un de nos meilleurs paysagistes. Il n'est pas parmi les premiers, parmi ceux qui montrent aux autres la route à suivre, mais il vient immédiatemont après ceux-là, immédiatement après les Théodore Rousseau et les Dupré.

JEAN-FRANÇOIS MILLET (1814-1875) (1)

Dans une *Histoire de l'Ecole française de paysage,* — dont l'ambition est seulement d'écrire l'histoire des peintres qui ont été touchés plus particulièrement par la nature elle-même, en mettant dans leur œuvre l'homme au second plan, le grand peintre Millet ne semble devoir occuper qu'une place peu importante. En effet, les paysages proprement dit de Millet — nous entendons les tableaux et non les études — sont rares. Le Louvre possède deux des meilleurs : *L'église de Gréville* et *Le Printmps.* En revanche, dans ses tableaux de paysans, il retranche systématiquement, plus qu'aucun autre peintre de l'époque 1830, tout paysage, ne laissant que les lignes nécessaires pour faire comprendre l'endroit où son personnage est placé.

Cependant, sans donner le catalogue complet de ses œuvres et sans entrer dans tous les détails de sa biographie, nous avons cru bon de nous arrêter quelque temps sur cette figure, qui clot bien l'Epoque 1830.

Chose curieuse, cette première partie de notre étude, commencée avec Le Poussin, se termine avec un homme du XVIIe siècle, égaré en quelque sorte dans notre temps, le seul peintre catholique que nous trouvions depuis Valenciennes, et le seul en notre siècle qui eût pu faire de la peinture religieuse dans l'église (2).

***

Jean-François Millet naquit, le second d'une famille de huit enfants, le 4 octobre 1814, au village de Gruchy, canton de Gréville, dans la Manche. Son père Jean-Louis Millet, était de ces paysans aux allures rustiques et pourtant *distinguées*, que l'on rencontre dans quelques provinces françaises où la propriété est très divisée et où

(1) Chintreuil est de quelques mois plus âgé que Millet, mais c'est exclusivement un peintre du second Empire : il n'a commencé à exposer qu'au Salon de 1848. Nous ne l'étudierons donc qu'à sa place et avec ceux de son époque, Courbet, Harpignies, Fromentin, Ziem, Daubigny, etc. De même pour Français.

(2) Sensier qui était très lié avec Millet, avait réuni beaucoup de notes sur le peintre, de son vivant. Il mourut avant d'achever son œuvre, que reprit Paul Mantz. Cet ouvrage est le seul qui offre de réelles garanties d'exactitude (*La vie et l'œuvre de J.-F. Millet* par A. Sensier, manuscrit publié par P. Mantz). Plusieurs ouvrages ont été publiés sur Millet, mais ce ne sont que des biographies de seconde main. Cependant, on peut consulter avec fruit la notice de A. Piedagnel : *J.-F. Millet, Souvenirs de Barbizon.* Millet aimait beaucoup à écrire et il écrivait naïvement, disant tout ce qu'il pensait; Sensier devait avoir de lui cinq à six cents lettres, dont il a d'ailleurs fait entrer beaucoup dans son ouvrage.

chacun cultive son bien. La terre que cultivait le père de Millet appartenait à la famille, de père en fils, depuis un siècle. « La » mère de Millet, Aimée-Henriette-Adélaïde Henry, née à Sainte-» Croix-Heugue, appartenait à une race de riches cultivateurs qui, » dans les temps, passaient pour gentilshommes. On les appelait » les Henry du Perron. Elle était toute à ses soins de ménage, à » ses enfants et aux ouvrages de la maison ».

Toute la famille était instruite, plus distinguée certainement et plus large d'idées que les familles de petits commerçants parisiens ou de petits fonctionnaires ne le sont ordinairement. Elle était pieuse aussi — une sorte de famille janséniste, dit Sensier — d'une belle et simple piétié de catholiques d'autrefois, sans culte extravagant pour la Vierge, ni exaltation maladive, se faisant de la religion une très haute idée. « Un grand oncle de Millet, tout meunier qu'il fût » dans la vallée Hochet, passait ses loisirs à lire Pascal, Nicole, les » écrivains de Port-Royal, et aussi les philosophes comme Mon-» taigne et Charron. C'était, non un raisonneur, mais une bonne » tête, pleine de sens et de droiture. Il avait quelquefois des dis-» cussions avec le curé de son village, et le prêtre disait à ceux qui » lui en parlaient : Il ne faut pas trop se frotter à ce bonhomme, » car il a des mots qui sont d'une grande force. » Sensier dit de la grand'mère de Millet, qui l'éleva en partie, que c'était *une puritaine catholique* (1). Il « conserva jusqu'à son dernier soupir le sou-» venir de son aïeule ; il en parlait comme d'une de ces mères de » Port-Royal, qui ont l'enthousiasme du devoir. » Quant à son père, c'était « un homme simple et doux, de mœurs pures et fort » respecté des voisins. Quand, dans le village, on plaisantait en » termes un peu trop grivois et que Jean-Louis Millet s'approchait » pour entendre, on se disait : Taisons-nous, c'est Millet. Il y avait » en lui un esprit contemplateur et un tempérament musical très » développé. Simple chantre de sa paroisse, il dirigeait avec intel-» ligence des choristes campagnards qu'on venait entendre de » plusieurs lieues à la ronde. En ce temps-là, les fidèles répon-» daient par des chants aux versets du prêtre et des chantres. J.-L. » Millet discernait les voix les plus justes, les instruisait dans le » plain-chant, et réglait ainsi un ensemble choral qui avait toute » la pureté des anciennes maîtrises. Millet a conservé des chants » d'église que son père avait notés et qu'on croirait de la main » d'un scribe du XIVe siècle. » Enfin Millet, jusque dans sa vieillesse, se rappelait avec émotion « son grand oncle Charles Millet, » prêtre du diocèse d'Avranches. Avant la Révolution, il avait pris » les ordres et dit la messe ; mais quand la loi permit de revenir à

(1) Nous empruntons tous ces détails et les suivants à Sensier.

» la vie laïque, l'abbé Millet était rentré au village. Il avait voulu
» rester fidèle à son serment de prêtre ; et, quoiqu'il y eût danger à
» être homme de devoir, il était redevenu laboureur en soutane et
» en sabots, et il n'avait jamais consenti à se dépouiller de ses vête-
» ments ecclésiastiques. On le voyait lire son bréviaire sur les
» hauts champs qui dominent la mer, labourer à la charrue ou
» transporter des blocs de granit pour enclore les morceaux de
» terre appartenant à la famille. C'est lui qui apprit à lire aux
» aînés. »

La terre ne valait pas grand chose dans ce hameau normand bâti dans le pli d'une petite vallée descendant vers la mer, tout près de la côte. Mais, pour les gens de Gruchy, la mer était une fortune. Après les tempêtes, on allait par bandes et par familles recueillir les épaves qui venaient au rivage ; on les tirait avec de longs crochets. « D'autres hommes de Gruchy louaient leurs services à des
» entrepreneurs de contrebande, et passaient de longues nuits à
» éviter les douaniers de la côte. Les Millet n'avaient jamais voulu
» se livrer à cette industrie suspecte : Nous n'avons jamais mangé
» de ce pain là, disait Millet à Sensier, ma grand'mère en eût été
» trop malheureuse. »

Beaucoup de gens croient que Millet fut un paysan sans instruction comme avait été Claude Lorrain. Au contraire, son instruction fut excellente, mais spéciale. Nous avons vu que ses parents en étaient restés au XVII[e] siècle quant aux mœurs et quant au genre de vie. Il en était de même quant à leurs idées sur l'éducation. On biffa d'un trait tout le XVIII[e] siècle, et Jean-François reçut d'un vicaire intelligent de son village, l'abbé Herpent (puis quand il eût été appelé à une autre cure, de son successeur l'abbé Lebrisseux), l'instruction secondaire que l'on donnait au XVII[e] siècle et qui est encore celle du clergé dans quelques parties de la France. Mais on avait besoin de l'enfant à la ferme. De bonne heure il dut abandonner ses études pour prendre la bèche et la pioche et pousser la charrue, comme ses ancêtres. Plus tard, à Paris, il se remit à l'ouvrage et la bibliothèque Sainte-Geneviève le vit souvent penché sur ses livres. Mais déjà, au village, il en savait assez pour lire dans le texte Virgile et la Bible.

La Bible fut son livre de chevet toute sa vie. Il y trouva de quoi se souvenir dans les heures difficiles et dans les jours de misère noire. Elle l'avait guidé quand il vint à Paris, tout jeune, des pleurs dans la gorge à la vue de la grande ville fumeuse qui lui faisait regretter les brises de mer de Gruchy. Dans les dernières années de sa vie, il la lisait souvent le soir à sa femme et à ses enfants.

A ces deux livres, Virgile et la Bible, il joignit les autres volumes

de la Bibliothèque paternelle, qu'il dévorait le soir au coin du feu : la Vie des Saints, les Confessions de saint Augustin, saint François-de-Salles, saint Gérôme, les philosophes de Port-Royal, Bossuet et Fénelon. Ce fut là son bagage littéraire — bien XVII[e] siècle comme on voit — et c'est avec ce bagage qu'il vint à Paris plus tard.

Il est assez difficile de comprendre comment vint à Millet le goût de la peinture, si l'on admet qu'il n'avait jamais vu aucune œuvre d'art. En rentrant à la ferme, paraît-il, après son travail, il charbonnait sur les murs ce qu'il avait vu : un vieux bonhomme courbé par l'âge, un paysan qui revenait des champs, sa bêche sur l'épaule... Un jour — il avait alors 18 ans — il parla à son père de se faire peintre. Le père, grave à cette idée que son fils allait quitter la demeure familiale, voulut réfléchir, s'informa des conditions d'apprentissage, et conduisit le jeune homme à Cherbourg, chez un peintre nommé Mouchel. Ce Mouchel (né à Cherbourg, le 8 octobre 1807, mort le 14 mars 1848) — bon petit peintre de portraits et, de plus, peintre d'église pour son arrondissement — reconnut tout de suite, dans les études que lui présenta Millet, l'indice d'une vocation réelle.

Une de ces études était un sujet tiré de saint Luc : « Un homme » sortait d'une maison, portant des pains, qu'un autre homme, » tout près de lui, s'empressait de recevoir. Sous le dessin étaient » les paroles de saint Luc, se rapportant au sujet ». Ainsi, la première pensée plastique de Millet fut une pensée religieuse ; et Sensier qui, pendant de longues années, a vu le dessin chez lui, dit « que c'est l'œuvre d'un homme qui connaît déjà la grande » portée de l'art, ses effets et ses ressources ; et il ajoute : on dirait » le croquis d'un vieux maître du XVII[e] siècle ».

De chez Mouchel, Millet passa chez un autre peintre de Cherbourg, Langlois [1], où il semble qu'il ait pu travailler plus sérieusement et pousser plus loin son instruction. En tous cas, il étonna grandement son maître par ses progrès, et celui-ci lui conseilla d'aller à Paris. Il partit donc, avec une pension du Conseil municipal de Cherbourg ; et il arriva à Paris dans le courant du mois de janvier de 1837.

Paris lui sembla lugubre, sale et maussade. Il garda toujours cette première impression, n'aima jamais Paris et n'y habita, même dans sa jeunesse, que lorsque le manque d'argent l'empê-

(1) Lucien-Théophile Langlois de Chèvreville, né à Mortain en 1803, mort à Cherbourg en 1846, élève de Gros. En 1835, après avoir voyagé en Italie et en Grèce, il s'installa à Cherbourg et fut nommé professeur de dessin au collège en 1841. Plusieurs églises de Normandie possèdent de ses tableaux. A Saint-Patrice-de-Ronces, il y avait de lui, en 1830, un *Ange terrassant un mauvais génie*.

chait d'en sortir. Le Louvre seul l'avait intéressé : il y vint passer des journées entières, admirant les vieux maîtres et s'efforçant à comprendre les plus compliqués. Sensier cite à ce propos toute une longue lettre de Millet, dont nous détachons le passage suivant :

« On a dit que j'avais été très préoccupé des maîtres du » XVIIIe siècle, parce qu'on a trouvé de moi des pastiches de » Boucher et de Watteau. C'est une erreur. Mon goût n'a jamais » changé. J'ai eu même de la répulsion très prononcée pour » Boucher. Je voyais bien sa science, son talent, mais je ne pou- » vais comprendre ses sujets provocants et voir ses tristes femmes, » sans songer combien cela était d'une pauvre nature. Boucher ne » faisait pas des femmes nues, mais de petites créatures déshabil- » lées : ce n'était pas la plantureuse exibition des femmes de » Titien, fières de leur beauté jusqu'à en faire parade, jusqu'à se » montrer nues tant elles étaient sûres de leur puissance. A cela » il n'y a rien à répondre ; ce n'est pas chaste, mais c'est fort, c'est » grand par l'attraction féminine, c'est de l'art et du bon. Mais les » pauvres dames de Boucher, leurs jambes fluettes, leurs pieds » meurtris dans le soulier à talons, leur taille amincie sous le » corset, leurs mains inutiles, leurs gorges exangues, tout cela me » repoussait. Devant la Diane de Boucher, qu'on copie tant au » Musée, je me figurais voir des marquises de ce temps qu'il » s'était amusé à peindre dans un but peu recommandable et qu'il » avait déshabillées et placées lui-même dans son atelier trans- » formé en paysage. Je me reportais à la Diane Chasseresse des » Antiques, si belle, si noble et de la plus haute distinction de » formes. Boucher n'était qu'un entraîneur.

» Watteau non plus n'était pas mon homme. Ce n'était pas le » Boucher pornographe, mais c'était un petit monde de théâtre qui » me peinait. J'y voyais bien le charme de la palette et la finesse » de l'expression et jusqu'à la mélancolie de ces bonshommes de » coulisses condamnés à rire. Cependant les marionnettes me » revenaient sans cesse à l'esprit et je me disais que toute cette » petite troupe allait rentrer dans une boîte après le spectacle et y » pleurer sa destinée.

» J'étais plutôt occupé de Lesueur, de Lebrun, de Jouvenet, » parce qu'ils me semblaient très forts. Lesueur a germé en moi » et je le trouve une des grandes âmes de notre Ecole, comme » Poussin en est le prophète, le sage et le philosophe, sans cesser » d'en être le metteur en scène le plus éloquent. Je pourrais passer » ma vie face à face avec l'œuvre de Poussin, que je n'en serais pas » rassasié [1] »

(1) Sensier.

Ainsi le XVIIIe siècle n'a aucun attrait pour Millet : injuste même, il ne veut pas comprendre la grandeur de Watteau. Par contre, le XVIIe siècle l'attire au point qu'il trouve pour Lebrun lui-même une admiration sans bornes. Il aime aussi beaucoup l'école espagnole. Quant à Rembrandt, il ne sait quels mots employer pour exprimer son enthousiasme : *il l'aveugle.* « Je pen- » sais qu'il fallait faire des stations avant d'entrer dans le génie de » cet homme. » Et en effet un grand peintre chrétien comme Millet était fait pour comprendre un grand génie chrétien comme Rembrandt.

Millet entra chez Paul Delaroche. Il semble que Delaroche ait entrevu en lui le peintre d'avenir ; il lui témoigna de la sympathie, et peut-être il l'aurait aidé même de son argent si l'élève eût su se plier à certaines exigences du maître. Mais Millet était d'un caractère trop fruste, et d'autre part il n'aimait pas, il méprisait inconsciemment, d'ailleurs, l'art de P. Delaroche. Cela se sent dans ses moindres paroles, dans ses moindres gestes. C'est pourquoi l'entente entre eux ne fut jamais complète ; et il quitta sans regret l'atelier en 1839, résolu à marcher tout seul. Avec un de ses amis, Marolle, qu'il avait connu à l'Académie Delaroche, il loua un petit atelier rue de l'Est, n° 13, au coin de la rue d'Enfer et de la rue du Val-de-Grâce.

Marolle déprovincialisa son ami, s'ingénia à lui faire la vie plus agréable. Millet conserva toujours de Marolle un souvenir charmant et attendri (1).

Cependant la subvention du Conseil municipal de Cherbourg était maigre ; encore arrivait-elle irrégulièrement. Et Millet était incapable de vendre sa peinture. Que faire ? se demandait-il. « Si » je faisais des gens qui fauchent ou qui fannent ? C'est beau de » mouvement. — Tu ne les vendras pas, répondait Marolle. — » Mais si je représentais des Faunes et la vie des bois ? — Oui, » mais qui connaît les Faunes à Paris ? — Eh bien ! que faire ? — » On aime les Boucher, les Watteau, les tableaux de vignettes, les » femmes nues... Fais des pastiches. »

Cela déplaisait fort à Millet. Avant d'essayer du nu, il fit l'impossible pour gagner de l'argent par d'autres moyens. Il peignit une *Charité* — figure mélancolique, dit Sensier, allaitant trois nourrissons — et le porta chez tous les marchands de tableaux. « C'est toi qui as raison, dit-il à Marolle, quand il revint, sa toile » sous le bras ; donne-moi des sujets et je les exécuterai. » C'est alors qu'il se mit à peindre — avec quels scrupules et après quelles

(1) Marolle, fils d'un fabricant de vernis de la rue du Four, dont la famille était à l'aise, était plutôt un amateur. Il exposa à plusieurs Salons et mourut en 1861 (D'après Sensier).

hésitations ! — tous ces petits tableaux galants que par la suite on lui a tant reprochés. Il fit des portraits à dix francs et à cinq francs, les sujets galants se vendaient jusqu'à vingt francs. Pourtant, dit Sensier, son éducation chrétienne et le sentiment qu'il avait des sujets sacrés reprenaient parfois le dessus, et il peignait quelque épisode de la Bible : *Jacob chez Laban*, *Ruth et Booz*, etc.

Son premier envoi au Salon — un portrait — est de 1840. En 1844, il exposa de nouveau : *La Laitière* et *La Leçon d'équitation*, qui furent remarqués ; aussi fut-il bien reçu quand il retourna, après le Salon, dans son pays et à Cherbourg.

Il avait épousé, en 1841, une demoiselle Ono. Mariage malheureux ; sa jeune femme était morte à Paris, sans enfants, le 21 avril 1844. Cependant il n'était pas fait pour le célibat et n'était pas homme à prendre une maîtresse ; il se remaria pendant son voyage dans son pays avec une Bretonne, Mlle Lemaire, de Lorient, qui fut pour lui, toute sa vie, une compagne dévouée. Dans l'entourage de Millet, on dut trouver extravagant ce mariage d'un homme de moins de 30 ans, sans position et sans ressources, ayant au cœur un ardent désir de faire de l'art. Mais Millet était un homme d'un autre siècle, et il suivait, en son éducation janséniste, le conseil de saint Paul : « S'ils ne peuvent pas garder la conti- » nence, qu'ils se marient, car il vaut mieux se marier que de » brûler » (Epître aux Corinthiens).

Plus qu'aucun peintre de son temps, Millet a connu la misère — non la misère hautaine et fière de Rousseau, ni la misère littéraire de P. Huet, ni la misère bohême de Diaz — mais la vraie misère de l'ouvrier qui a femme et enfants. Il la supporta sans plainte ni colère, avec sa résignation de chrétien. Ses amis l'aidaient d'aumônes déguisées : « Un jour, l'un de nous, dit Sensier, alla frapper » au Musée, puis à la Direction des Beaux-Arts, et obtint un encou- » ragement de 100 francs, qui fut aussitôt porté à l'artiste. C'était » à la tombée du jour : Millet était dans son atelier, assis sur une » malle, le dos arrondi comme quelqu'un qui a froid. Quand on » arriva, il dit bonjour et ne se leva pas — il gelait dans ce triste » réduit — on lui remit les 100 francs, et il ne prononça que ces » mots : « Merci, ils arrivent à temps, nous n'avons pas mangé » depuis deux jours. Mais l'important, c'est que les enfants n'aient » point souffert ; ils ont eu jusqu'à présent leur nourriture. » Puis, il » appela sa femme : Tiens, dit-il, je vais aller acheter du bois, car » j'ai grand froid. Il n'ajouta pas un mot, et le lendemain il n'en » parla plus. »

Toute sa vie, il dut chercher pour lui et pour les siens, le pain de chaque jour. Il eut neuf enfants, et dans sa détresse il reçut chacun avec des actions de grâce.

Refusé au Salon de 1846, il exposa en 1847 son *Œdipe détaché de l'arbre* – qui était encore une œuvre destinée à faire valoir sa belle manière de peindre le nu. Ce tableau, bien qu'il soit très inférieur à ce que Millet fit ensuite à Barbizon, eut du succès. Ledru-Rollin, qui lui avait fait pour le Gouvernement une commande de 1.800 francs, lui acheta en son propre nom *Le Vanneur* — 500 francs. C'était beaucoup, dit Sensier, en 1848. C'était en tous cas du pain assuré à la famille pour plusieurs mois.

Millet se mit à exécuter la commande du Gouvernement — une scène biblique où il aurait l'occasion de faire du nu : *Agar et Ismaël* dans le désert. — Mais il se sentait attiré de plus en plus par ses souvenirs de Gruchy, la vie des champs, les beaux gestes des paysans de son pays.

Un soir, devant une vitrine, il aperçut deux jeunes gens examinant un tableau de lui : *Les Baigneuses*. — L'un disait : » Connais-tu l'auteur de ce tableau ? — Oui, dit l'autre ; c'est un » nommé Millet, qui ne fait que des femmes nues. » Il fut blessé au vif : un homme comme lui jugé uniquement capable de flatter les passions mauvaises du public ! Il y a une sorte de solennité dans sa rentrée à la maison. « Si tu veux, dit-il à sa femme, jamais » plus je ne ferai de cette peinture ; la vie sera encore bien plus » dure ; tu en souffriras, mais je serai libre, et j'accomplirai ce » qui m'occupe l'esprit depuis longtemps. » Et sa femme lui répond : « Je suis prête ; fais à ta volonté. » Le tableau d'*Agar et Ismaël* ne fut pas achevé ; et la famille, ramassant ses maigres hardes, vint s'installer à Barbizon.

Ce fut pour toujours. De ce moment, Millet ne vient plus à Paris que pour affaires. Mais son éducation est achevée, ses hésitations sont finies, et il commence une période nouvelle de sa vie d'artiste.

A partir de cette installation à Barbizon, la vie de Millet s'écoule sans plus rien de saillant, entre sa femme et ses enfants, étroitement liée à la vie de Rousseau. Il eut encore des jours de misère noire. Ses lettres à Sensier sont là pour en faire foi ; une entre autres, du 1er janvier 1856, citée par le biographe, où Millet dit que sa position est désespérée et que le boulanger lui refuse du pain. Mais la misère des campagnes est plus supportable que celle des villes, surtout pour un homme comme Millet, élevé dans une ferme ; la famille vivait de bouillie et de pomme de terre, le jardin produisait des légumes. Le matin, Millet plante, sème, bêche ; l'après-midi, dans le réduit sombre qui lui sert d'atelier, il travaille. C'est là qu'il a composé tous ses grands tableaux de laboureurs et de paysans. L'*Angelus* est de 1859.

A cette époque, Millet était très discuté encore, puisque son

tableau : *La Mort et le Bûcheron* fut refusé cette année-là. Mais ce refus fut le dernier ; et, à partir du Salon de 1861, il gagna assez pour faire vivre — petitement — les siens. D'ailleurs, son âme était toujours la même, telle qu'au temps où il composait son dessin d'après un passage de saint Luc ; et il resta toujours le même jusqu'à sa mort « fidèle à la Bible, dit Sensier, aux livres et aux » légendes de sa jeunesse. »

Millet fut nommé Chevalier de la Légion d'honneur, le 13 août 1868. « Ceux qui assistèrent dans le grand Salon du Louvre à la » distribution des médailles, dit Paul Mantz, se souviennent sans » doute que le Maréchal Vaillant, qui présidait la cérémonie, » obtint ce jour-là un succès tellement inespéré qu'il en resta un » instant comme interdit.

» Le Maréchal était Ministre des Beaux-Arts, mais il apportait » dans les choses de son service une candeur touchante ; il igno» rait parfaitement la valeur des hommes qu'il croyait gouverner, » et il était bien loin de s'attendre à la manifestation qui allait se » produire. Le nom de Millet avait à peine été prononcé que les » applaudissements éclatèrent, si vigoureux, si énergiques, si sin» cères, que le vénérable aréopage et son président en furent trou» blés. L'Administration avait bien choisi, sans le vouloir et sans » le savoir. Et, devant la confusion de ces distributeurs de récom» penses qui, cette fois, représentaient, presque malgré eux, la » justice et le sentiment public, les acclamations redoublèrent. Le » succès de Millet fut éclatant. »

Les habitudes de Millet ne furent pas changées par ce succès. Il avait quelque peu agrandi sa maison, il lui donna un peu plus d'air ; et ce fut tout. Et lui-même resta, à la campagne, le peintre en sabots.

« On l'eût volontiers pris pour un paysan, assez grand, fort, » chaussé de gros sabots. Personne n'eût cru, quand il traversait » les champs qui entouraient sa demeure, voir passer un des » maîtres de la peinture française. Ses cheveux, sa barbe, courts et » gris encadraient un puissant visage qu'animaient deux yeux pé» nétrants. Un gilet de tricot, mal joint au pantalon et laissant aper» cevoir la ceinture de la chemise, tel était le costume de Millet...

» .... Rien n'était curieux à visiter comme l'atelier qu'il avait » au fond de son jardin : là, quelques toiles ébauchées et un che» valet, légendaire parmi ses amis. Il était trop petit pour qu'au» cun de ses tableaux y pût tenir ; le bois blanc dont il était fait » était tellement disjoint, vermoulu, qu'on craignait toujours de » voir tomber le chef-d'œuvre qu'il y plaçait [1] ».

(1) *Le Figaro*, 22 janvier 1875 (Art. du *Masque de fer*).

Cet homme qui adorait son art, évitait les artistes dans les derniers temps de sa vie : c'est qu'il ne pensait ni ne jugeait comme eux. Il y avait là tout un monde différent qu'il ignorait et qu'il a peut-être bien fait de ne pas connaître. Il vivait seul, et à Barbizon on respectait son silence ; on l'appelait : *le Patriarche.*

Il mourut — en chrétien, comme il avait vécu — entouré des siens, à Barbizon, le 20 janvier 1875, à six heures du matin. Ses obsèques eurent lieu le 23 janvier, à onze heures du matin. Il pleuvait et le ciel était sombre, avec des gris tristes. Le cortège partit de Barbizon, sous les parapluies, par les routes de la campagne, toutes boueuses, pour gagner la petite église de Chailly, à deux kilomètres. Effrayés par le mauvais temps, les fonctionnaires des Beaux-Arts n'étaient pas venus, et l'église n'était qu'à moitié pleine ; de sorte qu'il fut enterré comme un simple qu'il était.

Millet repose près de son ami Rousseau, à l'orée de cette forêt de Fontainebleau qu'ils ont tant aimée l'un et l'autre.



Nous avons dit que Millet fut en quelque sorte, par sa famille, par son éducation, par ses idées, un homme du XVIIe siècle égaré dans notre époque. Le mouvement philosophique de la deuxième partie du siècle ne l'a pas même intéressé. Et quant au mouvement social, quant aux nouvelles revendications contre la puissance financière, il n'a jamais voulu en entendre parler. Jamais, dit Sensier, il ne voulut se laisser prendre pour une enseigne politique. Pourtant sa peinture — si peu réaliste pour qui la regarde de près — pouvait passer pour telle aux yeux des gens à vue courte; et il eût pu être une personnalité marquante dans le clan de Courbet. Mais, en vrai paysan, en paysan de race, il répondait à ceux qui lui parlaient de se lancer dans le socialisme : « Mon » programme, c'est le travail, car tout homme est voué à la peine » du corps. Tu vivras à la sueur de ton front, est-il écrit depuis » des siècles ; destinée immuable qui ne changera pas. Ce que tout » le monde devrait faire, c'est de chercher le progrès dans sa pro» fession, c'est de s'efforcer à toujours faire mieux, à devenir fort » et habile dans son métier et à surpasser son voisin par son talent » et sa conscience au travail. C'est pour moi la seule voie. Le reste » est rêverie ou calcul. »

Bien que le culte catholique tel qu'il se pratique en France n'obtienne pas toute son approbation, bien qu'il fasse à part soi ses réserves d'homme instruit dans sa religion, Millet est bien un catholique, et dont la foi est dans l'Eglise. Et il faut dire qu'avec

lui nous sommes en présence d'un catholique très spécial et d'un caractère fort rare, en France du moins. Car il ne faut pas oublier que Millet a le cerveau d'un janséniste, organisé par des générations ; qu'en sa religion — qu'il connaît et dont il saisit les lignes générales — il y a peu de place pour les cultes adjoints des saints et de la Vierge ; enfin que dès sa jeunesse il a lu toute la bibliothèque de Port-Royal et qu'il aura toujours la Bible pour livre de chevet. Ainsi, catholique sans doute, mais à la façon belle et sincère des honnêtes gens du XVII[e] siècle.

Parmi les peintres du XIX[e] siècle il est le seul qui se trouve dans ce cas, et, chose étrange, il est aussi le seul, parmi les maîtres de l'Ecole 1830, qui, dans ses quelques paysages, n'ait été aucunement religieux.

Ce que Millet chante dans ses paysages, c'est la Terre, celle du paysan ; champs cultivés presque toujours, auxquels il donne dans l'œuvre une importance considérable. Ses terrains montent très haut ; son ciel (dans les paysages) n'occupe, la plupart du temps, qu'une petite partie du tableau, presque toujours sans incidents ; jamais l'intérêt, le drame, n'est dans son ciel. Et l'eau, que les vrais paysagistes aiment tant à peindre, n'a, elle aussi, dans son œuvre qu'un rôle insignifiant.

L'Eglise de Gréville est dans l'œuvre de Millet une exception. Jamais toile ne fut peinte avec plus de foi et d'amour. Tout ce que le paysan de l'Ouest a dans le cœur de reconnaissance pour son pays, de tendresse pour son clocher, tout ce sentimentalisme des chansons locales d'autrefois qui fut remplacé après 1789 par le sentimalisme de la *Marseillaise* et du *Chant du Départ*, tout cela est dans le tableau de Millet. Millet n'aurait pas voulu mourir sans avoir fait le portrait de son église — et le portrait strict, sans ornements de composition. Et justement ce paysage, en sa grâce, en sa fraîcheur, en sa naïveté, est un chef-d'œuvre, un des plus beaux de l'Ecole française.

Comme tout peintre dont la foi est dans l'Eglise, Millet aurait pu — il eût été du reste le seul à pouvoir, en son époque — devenir un grand peintre religieux. Quels sont les peintres qu'il admire ? Dans l'Ecole française, Jouvenet tient pour lui une grande place, et dans l'Ecole flamande, Rembrandt — qui peut-être de tous les peintres fut le plus véritablement chrétien. Du reste, le beau dessin de *la Résurrection* suffit à révéler en son auteur un peintre religieux de premier ordre. « Je viens de mon père et je retourne à mon père... » (Saint Jean).

« Dans ce dessin, dit Sensier, le Christ glorieux s'élance avec la » rapidité d'une bombe de son séjour de pierres pour gagner le » ciel ; les gardes, aveuglés, effrayés, se jettent à terre, tandis que

» l'Homme-Dieu, calme et puissant, accomplit dans une vertigi-
» neuse ascension la fin de son rôle terrestre. »

Deux fois dans sa vie, Millet eut l'occasion de peindre des Vierges : la première pour une enseigne de boutique de Paris : *A la Vierge* ; la deuxième pour le Pape, une *Immaculée Conception*, destinée à son wagon d'honneur (Il devait cette commande à M. Trélat, architecte des chemins de fer romains...) Millet peignit les deux vierges debout et tenant en leurs bras l'Enfant Jésus [1].

Voici, d'après Sensier, la description de la Vierge du wagon :

« La Vierge n'était ni la mère mystique des anciennes chapelles,
» ni la Reine des cieux du Moyen-Age. C'était une toute jeune
» fille de la campagne, l'œil doux et lumineux, le front large,
» couvert de touffes chevelues, la bouche ouverte comme un être
» étonné du mystère qui est en elle. Elle tenait dans ses bras
» l'Enfant, et semblait le couver avec amour en se demandant le
» pourquoi d'une si étonnante aventure. Le serpent était à ses
» pieds, mort sur la boule du monde. Le ciel profond rayonnait de
» lumière.......

...... » Ce tableau, d'un charme pénétrant, ajoute Sensier, dut
» surprendre les cardinaux et les monsignori de la cour papale. Je
» ne m'étonnerais pas que notre pauvre Vierge des Gaules, con-
» damnée à la prison perpétuelle, eût été reléguée dans quelque
» coin obscur, car, une fois sortie de l'atelier de Millet, nous n'en
» avons jamais entendu parler. »

Malheureusement, Millet n'eut presque jamais l'occasion de faire de la peinture religieuse. Et nous devons le regretter, — car il aurait été l'un des premiers, — ou le premier peut-être, dans ce genre, de l'Ecole française.

***

« M. Millet, dit Beaudelaire dans son Salon de 1859, cherche
» particulièrement le style ; il ne s'en cache pas, il en fait montre
» et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves
» de M. Ingres s'attache à lui. Le style porte malheur. Ses paysans
» sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion.
» Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatale qui me
» donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment,
» qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils
» ont toujours l'air de dire : Pauvres déshérités de ce monde, c'est

(1) La Vierge de l'enseigne tenait dans ses bras l'Enfant Jésus. Elle était représentée debout, les pieds appuyés sur le croissant symbolique.

» pourtant nous qui le fécondons ; nous accomplissons une mis-
» sion, nous exerçons un sacerdoce !... Au lieu d'extraire simple-
» ment la poésie naturelle à son sujet, M. Millet veut à tout prix
» y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ces
» petits parias ont une prétention philosophique mélancolique et
» raphaëlesque. Ce malheur, dans la peinture de M. Millet, gâte
» toutes les belles qualités qui attirent d'abord le regard vers
» lui [1]. »

Beaudelaire est un de nos très rares critiques d'art, un de ceux dont les opinions peuvent être prises au sérieux ; cependant il n'est pas impeccable, et il faut reconnaître qu'au moins en ce qui concerne Millet, il montre quelque parti-pris. Il est vrai que Millet, avec son puritanisme et avec la simplicité de ses idées, a beaucoup déplu à la critique, en cette époque charmante, mais superficielle du Second Empire, où toute gravité paraît fastidieuse, et où l'on exige de l'œuvre d'art un charme visible immédiatement.

Il nous semble, au contraire, qu'en Millet le geste est extrêmement juste, et qu'en son œuvre comme dans sa vie il se tint toujours éloigné de toute pose et ennemi de tout art théâtral. Une ou deux toiles : *Le Vigneron au repos*, *L'Angelus*, ont bien les défauts que signale Beaudelaire. Mais ce sont des exceptions dans son œuvre, et elles n'y occupent qu'un rang inférieur. *L'Angelus* a été jugé par les peintres depuis longtemps, avec sa composition laide et manquée, son horizon beaucoup trop haut, ces deux bonshommes plantés comme des piquets [2]... Mais, si l'on écarte quelques tableaux, il est impossible de dire que Millet a fait de l'art littérataire et que ses paysans ont l'air d'accomplir une fonction sociale. Aucun peintre ne fut d'esprit moins littéraire que Millet.

Lui-même, d'ailleurs, s'est expliqué sur ce point.

Il avait envoyé au Salon de 1864 son beau tableau, *Paysans rapportant un veau né dans les champs*. Ce tableau fut très critiqué. On dit que les paysans avaient l'air de porter ce veau sur leur brancard comme le Saint-Sacrement... Troyon ayant à se défendre en pareil cas, aurait dit, comme un littéraire : c'est une grande affaire pour un paysan que la naissance d'un veau ; la figure de mes paysans doit marquer qu'ils sont à un grand moment de la vie champêtre. Thoré se plaça à ce point de vue pour défendre le tableau dans l'*Indépendance belge*.

(1) Beaudelaire (*Curiosités esthétiques*, Salon de 1859).

(2) Et ce panier qui se trouve au premier plan pour masquer un vide. devant une brouette.

« Ce petit veau, tombé des flancs de la mère, c'est une bonne » fortune pour la ferme. Il vaudra des écus à la prochaine foire de » Barbizon, et cependant les deux fermiers qui le rapportent à » l'étable sur un brancard improvisé ne seraient pas plus » recueillis s'ils portaient un enfant au baptême, pas plus » sourdement tristes s'ils portaient une bière à l'enterrement. La » vache suit le nouveau-né et la caresse de sa langue maternelle. » Une jeune paysanne accompagne le convoi silencieux et métho- » dique. »

Un Millet ainsi défendu devait naturellement porter sur les nerfs à Beaudelaire, qui vit dans le peintre une sorte de socialiste pédant ; et, partial de sa nature, il attaqua l'œuvre parce que le caractère lui déplaisait.

Mais écoutons Millet lui-même ; il peut, mieux que personne, nous faire comprendre et son œuvre et son intention :

« S'il admet, dit fort bien Millet (il parle du critique Jean » Rousseau), s'il admet que mes hommes portent bien, je ne lui en » demande pas plus long pour ma satisfaction, et voici ce que je » lui dirais : l'expression de deux hommes portant quelque chose » sur une civière est en raison du poids qui pend au bout de leurs » bras. Ainsi, à poids égal, qu'ils portent l'arche sainte ou un » veau, un lingot d'or ou un caillou, ils donneront juste le même » résultat d'expression. Et quand même ces hommes seraient le » plus pénétrés d'admiration pour ce qu'ils portent, la loi du poids » les domine, et leur expression ne peut marquer autre chose que » ce poids. S'ils le déposent à terre pour un moment, qu'ils se » remettent à le porter, la loi du poids se remontrera toute seule. » Plus ces hommes tiendront à la conservation de l'objet porté, » plus ils prendront une manière précautionneuse de marcher, » et chercheront le bon accord de leurs pas ; mais il faut, dans » tous les cas et toujours, cette dernière condition de l'accord, qui » ferait plus que décupler la fatigue si on n'y obéissait pas. Et » voici toute trouvée et toute simple la cause de cette tant » reprochée solennité [1]. »

Quant à cet abrutissement empreint, dit Beaudelaire, sur certaines de ses figures de paysans, il faut bien dire que, s'ils avaient beaucoup gagné au point de vue matériel à la Révolution de 1789, moralement les paysans du second Empire n'avaient pas fait un grand progrès. Voyez ce qu'en dit Taine : « Ils sont » ignorants, incapables d'entendre un mot aux affaires de l'Etat et » de l'Eglise, et habitués à laisser leur conscience et leurs affaires » aux mains des gens qui ont un habit de drap,... n'ayant pour

(1) Sensier.

» bibliothèque qu'un almanach, lequel est de trop bien souvent,
» puisque la moitié d'entre eux ne sait pas lire [1]. »

Et le portrait n'est pas exagéré. Dans plusieurs provinces françaises, le paysan est tel que nous le montre Taine. Aujourd'hui encore, Millet — le peintre qui, avec les frères Le Nain, du XVII[e] siècle, a su le mieux chanter le paysan — l'a fait vrai. Et même il l'a toujours idéalisé, montré sous ses beaux côtés, parce que, paysan lui-même au fond de son tempérament de grand artiste, il a toujours aimé le paysan.

(1) H. Taine. — *La Fontaine et ses Fables.*

CONCLUSION

CONCLUSION

Toujours une forme de l'art a servi à traduire l'impression religieuse.

Cette forme a varié :

Au XVII[e] siècle, l'Eglise pouvait inspirer les peintres religieux, parce qu'alors la foi était encore dans l'Eglise, et même en notre temps, Millet, qui est homme du XVII[e] siècle, aurait pu trouver dans l'Eglise une source d'inspiration.

Au XVIII[e] siècle où la foi est absente, il n'y a plus de peintres religieux ; il n'y a pas encore de paysagistes.

Puis un grand mouvement religieux s'accomplit au commencement du XIX[e] siècle, qui n'a pas donné tous ses fruits parce qu'il partait du catholicisme et que, déjà peut-être, le catholicisme n'était plus susceptible d'être amélioré, mais qui a produit cependant des résultats. Nous avons vu que la plupart des principaux paysagistes de cette époque eussent été disposés à être chrétiens, en dehors du catholicisme; en tous cas, ils sont religieux. Leur foi se tient en dehors de l'Eglise ; mais leur art, le Paysage, devient pour eux — sauf Millet et Corot, pour des raisons spéciales — le porte-manteau de l'expression religieuse.

Après cette période de 1830, l'importance considérable attribuée au culte de la Vierge et l'influence des congrégations, corrompent, font dégénérer le catholicisme, et ruinent presque du même coup le christianisme et le sentiment religieux. Avec cette décadence commence, pour les peintres de paysage, la période des tableaux faits exclusivement sur nature. L'imagination perd ses droits, de plus en plus ; et nous verrons, en 1900, les paysagistes impressionnistes

occupés à saisir des effets sur nature en un instant, faire consister l'art du paysage uniquement dans le fait de rendre le plus vite possible une impression.

Ainsi donc la grande époque du paysage a été l'époque de 1830.

D'abord décoratif et se tenant dans la seule beauté statique, il est devenu dynamique à ce moment. Et il a été très grand et très noble parce que foncièrement religieux, en même temps qu'il était admirable parce que tout en pratiquant l'étude consciencieuse sur nature il a conservé l'imagination.

Car de ce paysage de 1830, religieux et chrétien, l'imagination est le caractère essentiel qui le différencie à la fois des écoles précédentes et de l'école du second Empire.

Sans doute, avant 1830, l'imagination avait eu sa grande part dans le paysage; elle a eu un rôle considérable chez Le Poussin — dont les paysages ne sont pas religieux. Mais Le Poussin — nous l'avons dit dans notre avant-propos du XVII[e] siècle — n'a cherché dans le paysage que des motifs de haute décoration. D'autre part, les paysagistes historiques — qui ne sont pas religieux non plus — ont fait des œuvres d'imagination. Mais ceux-là n'étaient pas religieux par tempérament; et de plus, sans jamais se reporter à l'étude de la nature, ils se sont servis de poncifs ou de motifs de décoration empruntés au Poussin.

L'époque 1830, au contraire, fut vraiment pour le paysage celle de l'imagination. On peut dire que les peintres d'alors imaginent, inventent leurs paysages ; et ce rôle, laissé par eux à l'imagination, n'est pas du tout en contradiction avec le retour à la nature qui commence à G. Michel et va jusqu'à Millet.

Aucune époque ne s'est plus servie de la nature que l'époque 1830 ; mais elle s'en est servie comme d'un dictionnaire : elle a pris sur nature des notes de couleur, des mots et des phrases entières — ce qui ne s'était pas ou presque jamais fait auparavant ; mais jamais — sauf les rares exceptions que nous avons citées — un peintre d'alors ne fait un tableau uniquement d'après nature.

G. Michel ne fait sur nature que des dessins. Les grands paysages de Decamps ont été peints à l'atelier ; P. Huet — nous le tenons de source sûre — a inventé la plus grande partie de son œuvre. Corot n'a pris au dehors que des pochades et des études. Diaz imagine même devant la nature. Et si Th. Rousseau a peint sur nature plus que les autres, même des tableaux entiers, ces tableaux, dans une œuvre aussi considérable que la sienne, n'entrent que pour une petite part.

Le tableau entièrement fait sur nature appartient à un genre tout contemporain, qui commence avec Courbet et Daubigny. Et même on pourrait dire que cette différence dans la façon de faire établit

nettement la séparation entre l'époque 1830 et celle du second Empire.

En bannissant l'imagination de leur art, les paysagistes de l'Ecole de Courbet et les impressionnistes actuels ont commis une lourde faute. Sans l'imagination, rien de grand — rien, pour parler d'une façon plus absolue — ne peut être accompli ; elle fait partie intégrante de l'œuvre d'art ; et nul ne peut prendre sur soi de l'en bannir.

SUPPLÉMENT

SUPPLÉMENT

Liste, par ordre chronologique, de divers peintres, graveurs, dessinateurs, etc.... nés avant l'année 1815 et qui ont laissé quelques paysages.

VALLIN (Jacques-Antoine). — On suit ce peintre depuis le Salon de 1791 jusqu'au Salon de 1827.

De MACHY (Pierre-Antoine). — Né à Paris en 1723. Membre de l'Académie en 1758. Il était élève de Hubert Robert, ou plutôt il travailla longtemps avec lui à titre d'ami. Ses œuvres sont nombreuses dans les musées de province. Le Louvre a de lui *Un Temple en ruine.*

De Machy est un peintre de genre plutôt qu'un peintre de paysages. Il a fait de nombreuses vues de Paris et des monuments de Paris.

DUNOUY (Alexandre-Hyacinthe). — Peintre et graveur. A laissé de nombreux paysages. Né à Paris, en 1757. Mort en 1843.

MAURIN (Jacque-Pierre Morin, dit Maurin). — Paysagiste. Né à Narbonne vers 1770. Mort à Perpignan le 10 novembre 1815.

GRANET (1775-1849). — Granet est un peintre d'histoire sec et froid, mais il a peint agréablement des intérieurs d'église et des vues de monuments (Le Louvre a de lui deux tableaux. Le musée d'Aix possède une grande collection des œuvres de Granet.)

LECOMTE (Hyppolyte). — Est né à Puiseaux (Loiret), le 28 décembre 1781. Il est mort à Paris le 25 juillet 1857.

Lecomte a laissé de nombreux paysages avec scènes historiques. Il avait épousé une fille de Carle Vernet.

ALAUX (JEAN-PIERRE). — Né à Lautrec (Tarn), en 1783. Mort à Vanves, près Paris, en 1858. Cet Alaux fut un décorateur de théâtre de beaucoup de talent.

ALAUX (JEAN, dit Le Romain). — Né le 15 janvier 1786, mort à Paris le 2 mars 1864. Peintre d'histoire. A laissé des paysages.

JOLIVARD (ANDRÉ). — Né au Mans le 15 septembre 1787. Mort à Paris le 8 décembre 1851. Peintre paysagiste.

BARBOT (PROSPER). — Né à Nantes le 21 mai 1798, mort à Chambelley (Maine-et-Loire), le 12 octobre 1878. Paysagiste historique.

MARÉCHAL (CHARLES-LAURENT). — Né à Metz en 1801. Mort en 1887.

Genre, histoire et paysages.

HUGO (VICTOR). — Né à Besançon le 26 janvier 1802. Mort à Paris le 22 mai 1885.

Les curieux dessins qu'a laissés Victor Hugo sont conçus littéralement. Il pense vaguement une idée de manoir gothique et commence par un clocheton du haut ; il laisse alors errer son imagination et enjolive au fur et à mesure qu'il descend vers le bas du papier.

Victor Hugo eût été un merveilleux illustrateur de son œuvre.

ZIEGLER (JULES-CLAUDE). — Né à Langres le 16 mars 1804. Mort à Paris le 25 décembre 1856. Peintre d'histoire. Quelques paysages.

MONTESSUY (FRANÇOIS). — Né à Lyon en 1804. Mort dans la même ville le 27 novembre 1876. Peintre de genre. A fait aussi des intérieurs d'église.

BLÉRY (EUGÈNE-STANISLAS-ALEXANDRE). — Né à Fontainebleau le 3 mars 1805. Mort en 1886.

Peintre et graveur. A laissé des paysages.

JADIN (LOUIS-GODEFROY). — Né à Paris le 30 juin 1805. Mort à Paris le 24 juin 1882. Paysagiste.

DUTILLEUX (HENRI-JOSEPH-CONSTANT). — Né à Douai le 5 octobre 1807. Mort à Paris le 21 octobre 1865. A laissé des paysages.

ALLEMAND (LOUIS-HECTOR). — Est né à Lyon le 5 août 1809. Mort le 7 juin 1886. Paysagiste.

CAZES (ROMAIN). — Né à Saint-Béat (Haute-Garonne) en 1810.

Mort à Luchon le 13 septembre 1881. A laissé des œuvres intéressantes.

FLANDRIN (PAUL). — M. Paul Flandrin est né le 28 mai 1811. Il habite 10, rue Garancière. Madame Paul Flandrin est une fille d'Alexandre Degoffe, le paysagiste. Elle est la cousine germaine de M. Blaise Desgoffe, le peintre de nature morte. Bibliographie. *Paul Flandrin*, par Thiollier.

CICERI (ETIENNE-EUGÈNE). — Né à Paris le 27 janvier 1813. Mort à Marlotte le 22 avril 1890.

Peintre et lithographe. Il est le fils du fameux peintre de théâtre Ciceri. Etienne-Eugène Ciceri a laissé plusieurs jolis paysages.

Ciceri le père (Pierre-Luc-Charles) est né à Saint-Cloud le le 17 août 1782. Ce fut le grand décorateur de théâtre de la première moitié du siècle (Décors de la *Vestale,* d'*Armide,* de la *Muette de Portici.*) Il a compris admirablement le paysage de théâtre. Son chef-d'œuvre est la décoration de *Robert-le-Diable.* Il exposa à plusieurs Salons. Il avait épousé une fille d'Isabey.

Le Louvre possède un beau portrait d'Isabey par le baron Gérard. Le fameux miniaturiste est représenté en pied, tenant par la main une petite fille. C'est cette fillette qui fut plus tard Mme Ciceri. Le décorateur Ciceri mourut le 22 août 1868.

NANTEUIL (FRANÇOIS-CÉLESTIN-LEBŒUF). — Né à Rome le 4 juillet 1813. Mort à Marlotte le 4 septembre 1873.

Ce grand artiste a laissé peu de paysages.

VIOLLET-LE-DUC (EUGÈNE-EMMANUEL). — Architecte. Né à Paris le 29 janvier 1814. Mort à Lauzanne le 17 septembre 1879.

A laissé quelques paysages.

RAVIER (FRANÇOIS AUGUSTE). — Né à Lyon le 4 mai 1814. Mort à Morestel le 26 juin 1895.

A laissé des paysages. Aquarelliste de talent.

APPENDICE

APPENDICE

A

Lettre du roi Louis XIII au POUSSIN

« Cher et bien-aimé. Nous ayant été fait rapport par aucuns de nos plus spécieux serviteurs de l'estime que vous vous êtes acquise et du rang que vous tenez parmi les plus fameux et les plus excellents peintres de toute l'Italie, et désirant, à l'imitation de nos Prédécesseurs, contribuer autant qu'il nous sera possible à l'ornement et décoration de nos Maisons Royales en appelant auprès de Nous ceux qui excellent dans les arts et dont la suffisance se fait remarquer dans les lieux où ils semblent les plus chéris, Nous vous faisons cette lettre pour vous dire que Nous vous avons choisi et retenu pour l'un de nos peintres ordinaires, que Nous voulons dorénavant vous employer en cette qualité. A cet effet, notre intention est que, la présente reçue, vous ayez à vous disposer à venir par deçà, où les services que vous Nous rendrez seront aussi considérés que vos œuvres et votre mérite le sont dans les lieux où vous êtes, en donnant ordre au sieur de Noyers, Conseiller en notre Conseil d'Etat, Secrétaire de nos commandements et Surintendant de nos Bâtiments, de vous faire plus particulièrement entendre le cas que Nous faisons de vous et le bien et avantage que Nous avons résolu de vous faire.

» Nous n'ajouterons rien à la Présente que pour prier Dieu qu'il vous ait en sa Sainte Garde.

» Donné à Fontainebleau, le 15 janvier 1639 ».

B

LETTRE DU POUSSIN AU COMMANDEUR DEL POZZO

« ...Ainsi votre petit tableau du *Baptême* n'a pu recevoir son dernier fini, ayant été arrêté au moment où j'y travaillais avec le plus d'ardeur par un froid subit et si vif qu'on a de la peine à le supporter, quoique bien vêtu et à côté d'un bon feu. Telles sont les variations de ce climat. Il y a quinze jours, la température était devenue extrêmement douce, les petits oiseaux commençaient à se réjouir dans leurs chants de l'apparence du printemps ; les arbrisseaux poussaient déjà leurs bourgeons, et la violette odorante avec la jeune herbe recouvraient la terre qu'un froid excessif avait rendue peu de temps auparavant aride et pulvérulente. Voilà qu'en une nuit un vent du nord, excité par l'influence de la lune rousse (ainsi qu'ils l'appellent dans ce pays), avec une grande quantité de neige viennent repousser le beau temps qui s'était trop hâté, et le chassent plus loin de nous certainement qu'il ne l'était en janvier. Ne vous étonnez donc pas si j'ai abandonné les pinceaux, car je me sens glacé jusqu'au fond de l'âme, mais sitôt que le temps le permettra, je me mettrai à terminer votre petit tableau ».

Par contre, lorsqu'il est en Italie, il se plaint souvent de la chaleur.

C

« Claudius Gillius, alias Lotharingus a patria cognominatus, e tenui satis principio et scientia valde mediocri, ad tantam in arte pictoria ascendit gloriam, ut laudes ejus universum quasi peragraverint orbem. Hic cum in scholam primo, ut literas pingere disceret, mitteretur, ibidemque parum, imo nihil fere proficeret, a parentibus suis in disciplinam tradebatur pictori [1] cuidam artocreatum : cumque in hoc opificio quædam addidicisset, cum pluribus sympatriotis suis ejusdem professionis Romam proficiscebatur, cum ibidem semper aliquot centuriæ coqui et artocreatorii degant Lotharingi ».

(Sandrart : Academia nobilissima artis pictoriæ. Nuremberg, 1683. Liber III, Caput XXIII), — seconde partie de l'ouvrage de Sandrart.

---

(1) Pour pistori.

D

Il y a au Louvre cinq petits paysages — à l'huile — de Patel le fils, ainsi catalogués : *Catalogue illustré du Louvre, par MM. Lafenestre et Richtenberger.*

684. — *Le Mois de Janvier.*
685. — *Le Mois d'Avril.*
686. — *Le Mois d'Août.*
687. — *Le Mois de Septembre.*
688. — *Paysage.*

Au nº 685 (*Mois d'Avril*), le Catalogue dit: « Ce tableau, qui figure sur les Inventaires comme provenant d'une ancienne collection, faisait peut-être partie de la suite des douze tableaux dont parle Thierry, représentant les mois, qui se trouvaient dans l'église Saint-Louis-la-Culture, d'où ils furent transportés au Musée en l'an III. » Nous avons lu d'Alexandre Lenoir une *Notice historique des Monuments des Arts réunis au Dépôt national, rue des Petits-Augustins.* Elle est de l'an IV et ne mentionne aucun tableau de Saint-Louis-la-Culture qui aurait été versé au Dépôt. Peut-être cette mention se trouve-t-elle dans une édition de l'an III.

Thiéry (et non Thierry, comme l'appelle le Catalogue du Louvre), a fait paraître, en 1787, un *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris.* Dans l'édition de cet ouvrage qui nous a été communiqué à la Bibliothèque nationale, nous n'avons pas vu que l'église Saint-Louis-la-Culture possédât douze tableaux de Patel représentant les douze mois ; Thiéry dit simplement, parlant des dépendances de l'église : « Une salle à droite du jardin, servant aux récréations, est ornée des portraits des généraux de l'Ordre (probablement l'Ordre des Chanoines de Sainte-Catherine), et de trois paysages de Patel. » Nous sommes loin de compte.

Jaillot (*Recherches critiques et historiques sur Paris*) ne dit

pas un mot des tableaux de Patel dans le long chapitre qu'il consacre à Saint-Louis la-Culture.

Cette église appartenait aux Jésuites. Le roi y transféra les chanoines réguliers de la Culture ou Couture Sainte-Catherine, le 21 mai 1767. Derrière l'église étaient des jardins et des dépendances s'étendaient jusqu'à la rue Saint-Antoine.

E

« Dans plusieurs maisons, on trouve un abbé à qui l'on donne le nom d'ami et qui n'est qu'un honnête valet qui commande la livrée ; il est le complaisant soumis de Madame, assiste à la toilette, surveille la maison et dirige en dehors les affaires de Monsieur. Ces personnages à rabat se rendent plus ou moins utiles, caressent leur protecteur pendant plusieurs années, afin d'être mis sur la feuille.

» Ils y parviennent ; et, en attendant, ils jouissent d'une bonne table et des avantages qui se rencontrent toujours dans une maison opulente. La femme de chambre leur dit tout ce qui se passe ; ils sont instruits des secrets du maître. de la maîtresse et des valets.

.... » On voit, sous les noms d'abbés, beaucoup de petits hussards sans rabat ni calotte, avec un petit habit à la prussienne, des boutons d'or, et chapeau sous le bras, étaler une frisure impertinente et des airs efféminés. Piliers de spectacles et de cafés, ou mauvais conspilateurs de futiles brochures, ou faiseurs d'extraits satiriques, on se demande comment ils appartiennent à l'église, car on ne devrait appeler ecclésiastiques que ceux qui servent les autels. Ils n'en usurpent pas moins ce nom, parce que de temps en temps ils en portent l'habit.

» Au grand scandale de la religion, tout cela se souffre. Et pourquoi? Je n'en sais rien. Prend l'habit qui veut, et même sans tonsure. »

(Mercier. — Tableau de Paris).

F

Il faut citer un Lazariste du nom de Jacob, qui fit paraître en 1765 une Liturgie, inspirée de principes très réformateurs.

D'ailleurs les *Nouvelles ecclésiastiques*, qui paraissaient toujours, entretenaient dans la secte l'émulation. Cette publication avait été fondée en 1728. Le premier numéro était illustré d'une gravure représentant le Christ tenté par un Jésuite qui lui présente la *bulle Unigénitus*. Ces *Nouvelles* étaient traquées par la police, mais elles la dépistaient merveilleusement et finissaient toujours par paraître. Elles eurent une vogue extraordinaire, même après l'archevêché de M. de Juigné qui fut le dernier archevêque de Paris avant la Révolution. (*Voir Léon Séché. — Les Derniers Jansénistes.*)

G

Le Baron de Lamothe-Langon, dans ses *Mémoires d'une femme de qualité*, donne le récit de l'entrevue de Ney avec Louis XVIII, après le retour de Bonaparte de l'île d'Elbe :

« Le maréchal Ney n'était point à Paris lorsque la nouvelle du débarquement de Napoléon y arriva. Le ministre de la guerre lui envoya une dépêche qui lui enjoignait de venir sur le champ. Il vint. Le 6 Mars, le duc de Dalmatie lui transmit l'ordre du roi, afin qu'il partit lui-même pour Besançon, chef-lieu de son gouvernement militaire. On voulait réunir dans cette ville une armée, qui, commandée par le maréchal, pourrait combattre avec avantage celle de Napoléon.

» Le prince de la Moskova accepta sans difficulté le rôle qu'on lui proposait ; tout entier à l'inspiration du moment, il ne réfléchit pas combien il lui scrait difficile de se maintenir dans la ligne de son devoir ; il crut qu'il demeurerait fidèle parce qu'il n'aimait pas Napeléon. Trompé sur ses sentiments, poussé par sa destinée, il se rendit au Château. Il alla d'abord chez le duc de Berry ; son Altesse Royale le reçut fort bien. Dans le courant de la conversation, le duc de Berry demanda au prince de la Moskova s'il connaissait le colonel La Bédoyère. Le maréchal répondit que ce brave et jeune militaire avait été l'un des aides de camp du prince Eugène, mais qu'il ne le connaissait pas personnellement. Après cela, le duc de Berry congédia le maréchal, non sans le combler de caresses et de compliments.

» Le maréchal allait sortir des Tuileries, lorsque tout-à-coup il lui vint l'idée funeste de renouveler au roi de vive voix l'hommage de son respectueux dévouement ; il confia cette idée à l'un de ses aides de camp, au baron Clouet. Celui-ci, qui savait son maréchal par cœur, craignant cet accès de royalisme, tenta de le dissuader de monter chez Sa Majesté. Il alla jusqu'à lui dire : Prince, réfléchissez que vous devez tout à Napoléon ; malgré ses torts, je suis sûr que vous l'aimez encore ; vous ne pourrez pas être longtemps son ennemi, et dans le cas où son bonheur nous obligerait à lui

rendre les armes, ne pourrait-il pas vous accuser d'avoir juré à un autre une fidélité qu'on ne songeait pas à vous demander ? — Le maréchal, qui était sous le charme, loin d'ecouter de si sages représentations, tança sévèrement celui qui les lui faisait et alla chez Sa Majesté. Louis XVIII fut enchanté de l'abord franc et ouvert du maréchal : « Prince de la Moskova, lui dit-il, vous êtes en mesure » de rendre un service immense à ma couronne ; je ne serai pas » ingrat. — Sire, répondit Ney, je suis récompensé à l'avance par » tout le bien que votre Majesté a fait à l'armée et par les bontés » particulières dont elle m'a comblé. »

» Après cela, le maréchal rassura le roi, qui doutait du dévouement de la troupe, et quitta sa Majesté en protestant de sa fidélité éternelle. Cependant, toujours irrésolu, le maréchal ne put s'empêcher de dire au baron Clouet, en descendant le grand escalier : Tu avais raison, mon ami ; j'aurais pu me dispenser de faire cette démarche. Quant à nous, qui ne connaissions pas le caractère de Ney, nous étions ravis de sa conduite et nous le proclamions déjà le sauveur de la monarchie ; nous croyions presque ceux qui prétendaient qu'il s'était vanté de ramener Bonaparte dans une cage de fer. (*Mémoires d'une femme de qualité.* Tome II. Chap. IX).

» La stupéfaction et la colère de Louis XVIII, à la nouvelle de la trahison de Ney, ne se peuvent rendre. Lui, si fin d'habitude, n'avait pas douté de la parole du maréchal, qui était l'honneur même en toutes choses. Toutes les trahisons lui parurent toujours petites près de celle-là. « Ah ! misérable ! s'écria le roi en joignant » les mains, quand on vint lui dire que Ney, enfreignant son ser- » ment, avait proclamé lui-même Napoléon empereur, aux accla- » mations de son armée, ah ! le misérable ! voilà qui dégoûte » de l'humanité ! » (*Mémoires d'une femme de qualité.* Tome II. Chap. XI.)

H

Extrait du discours de M. Guizot

« Comment se recrutait, comment s'élevait autrefois le clergé? Il se recrutait dans toutes les classes de la société, dans les plus élevées comme les plus humbles. Il s'élevait au milieu de toutes les classes de la société, en commun avec elles, sous le même toit, respirant le même air, nourri du même lait. Il recevait une éducation aussi forte, plus forte que celle des classes laïques.

» Comment se recrute-t-il et s'élève-t-il aujourd'hui?

» Il se recrute à peu près exclusivement dans les classes les plus obscures de la société. Il s'élève, depuis le début jusqu'au terme de sa carrière, séparément, isolément, loin de tout contact avec le reste du pays. Il n'ose pas, il ne croit pas pouvoir accepter, pour sa propre éducation, les garanties, les conditions, les épreuves de capacité exigées pour l'éducation commune des classes laïques.

» Quel changement! quel déclin!

» Cela ne vaut rien à coup sûr pour l'Eglise. Je suis profondément convaincu que cela ne vaut pas mieux pour l'Etat.

» L'Etat a besoin que le clergé vive en commun avec la société civile, que le clergé connaisse bien la société civile et en soit bien connu, qu'il la pénètre et en soit pénétré, que l'esprit national s'unisse en lui, s'unisse profondément à l'esprit religieux. Cela est bon, cela est nécessaire, non seulement dans l'ordre moral et social, mais dans l'ordre politique même, pour le jeu facile et régulier des institutions du gouvernement. »

(Séance de la Chambre des Pairs du 21 mai 1844.
Moniteur Universel du 22 mai.)

Cousin parla le lendemain et démontra combien il était dangereux de laisser le clergé se mêler de l'instruction de l'Etat.

« Au XVII[e] siècle, disait-il en substance, le clergé, très riche, était arrivé, grâce à la mâle et forte instruction qu'il recevait dans ses

séminaires, à former un personnel enseignant remarquable. Ce personnel, peu nombreux, ne donnait dans les séminaires que l'enseignement religieux. « Par dessus tous les séminaires était la » Sorbonne, comme maison des hautes études ecclésiastiques. » L'enseignement général était confié ordinairement aux ordres religieux ; et comme il y avait beaucoup d'ordres, cet enseignement était très diversifié. Mais aujourd'hui il n'y a plus qu'un seul ordre enseignant, les Jésuites. « Ceux-ci sont tout prêts à entre- » prendre l'enseignement public, et poussent les évêques à les » demander sous l'humble nom de prêtres auxiliaires. » Le clergé, peu nombreux, et n'ayant point assez de loisir pour s'occuper d'instruction, leur confiera les séminaires changés en établissements secondaires — car il n'a plus qu'eux comme instituteurs secondaires capables. Ce sera un malheur public pour ceux qui viendront après nous.

« Nous ne serons pas remplacés par des générations pénétrées d'un esprit commun, formées dans les écoles publiques de l'Etat ou dans les institutions privées qui donnent à l'Etat de solides et patriotiques garanties. Non, les établissements individuels auront été dévorés par des établissements collectifs, unis entre eux par les liens les plus étroits, sur lesquels l'Etat ne peut rien, pour lesquels la résistance à l'Etat est un martyre héroïque. »

Donc, deux éducations : l'une laïque, purement, l'autre jésuitique.

« De là, à la longue, non plus comme aujourd'hui des éducations diverses et mélangées, entre lesquelles l'esprit du pays et du siècle finit aisément par établir un niveau commun, mais deux éducations essentiellement contraires, l'une cléricale et au fond jésuitique, l'autre laïque et séculière. De là, deux générations séparées l'une de l'autre dès l'enfance, imprégnées de bonne heure de principes opposés, et un jour peut-être ennemies. *Tout est possible en ce pays, prenez-y garde ! Nos pères ont vu des guerres civiles politiques ; qui sait si l'avenir, préparé par une législation téméraire, ne réserverait pas à ses enfants des guerres civiles de religion.* » (*Mouvements et rumeurs*).

(*Moniteur Universel*, 23 mai 1844. Séance de la Chambre des Pairs du 22 mai.)

I

Au sujet des origines de Corot, voici ce que dit Henry Jouin, qui a eu sur ce peintre des documents dont il garantit l'authenticité :

« Le père de Corot était coiffeur. Il habitait, rue du Bac, la maison la plus proche des magasins du Petit-Saint-Thomas, celle qui porte aujourd'hui le n° 37. Ce brave homme avait remarqué la demoiselle de comptoir d'une marchande de modes demeurant au n° 1 de la même rue, près le Pont-Royal, et l'avait épousée.

» Le père de Corot exerça son modeste métier jusqu'en 1798. A cette date, Jean-Baptiste-Camille Corot, le futur peintre, avait deux ans. Madame Corot fut redemandée par la marchande de modes qu'elle avait quittée lors de son mariage. On céda l'atelier de coiffure. Corot suivit sa femme au n° 1 de la rue du Bac, avec les fonctions délicates de commis aux achats. Ce fin Normand — Corot le père était de Rouen — s'acquitta de son rôle avec une adresse et un goût exquis. Trois ans plus tard, la maison de son patron lui fut offerte, et, sous l'Empire, Corot, qui, de sa fenêtre, pouvait contempler les Tuileries, fut le « modiste » de la Cour. Le renom de l'homme fut assez grand pour qu'un auteur de l'époque ait placé cette phrase dans une comédie longtemps jouée au Théâtre-Français :

» — Je viens de chez Corot, je n'ai pu lui parler, il était enfermé dans son cabinet, occupé à composer une toque à la « Sicilienne ».

» (Henry Jouin, *Maîtres contemporains*). »

J

Sommaire de la Vie de COROT, par ordre chronologique

Corot (Jean-Baptiste-Camille) naît à Paris le 16 juillet 1796.

On le fait entrer au lycée de Rouen en avril 1807.

Son père le retire en avril 1812.

Son père le place chez Delalain, drapier, quartier Saint-Honoré (de 1812 à 1821) ; c'est à cette époque (il était encore dans le commerce) qu'il fait la connaissance de Michallon.

Son père le laisse faire de la peinture (1822).

En octobre 1822, il fait ses premières études sérieuses dans la forêt de Fontainebleau.

En 1825, il va en Italie pour la première fois.

Séjour en Italie de 1825 à 1827 ; c'est dans ce premier voyage qu'il fait l'étude du Colisée qui est au Musée du Louvre ; il va également passer quelque temps à Naples.

A ce premier voyage, il fait la connaissance d'Edouard Bertin et d'Aligny.

En 1827, retour en France. Il expose pour la première fois au Salon officiel : une vue prise à Narni et une vue de la campagne de Rome. Il demeurait alors rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 39.

Ces tableaux sont peu remarqués. Six ans plus tard, en 1833, il obtient une deuxième médaille.

Il est à Venise en 1834 et quitte l'Italie en 1835.

En 1835, il fait la connaissance de Français, alors âgé d'une vingtaine d'années, qui devient son élève.

Il expose au Salon de 1835 une vue prise à Ripa (Tyrol italien).

Alfred de Musset le cite dans le Salon qu'il fit en 1836 dans la *Revue des Deux-Mondes*.

Corot expose au Salon de 1836 une *Diane surprise au bain* et une *Campagne de Rome*. Il fait, cette année, un grand paysage historique intitulé *Saint-Jérôme*.

Troisième voyage en Italie, en 1843. Corot y reste six mois à peine ; il va jusqu'à Rome. Il fait aussi une *Vue générale de Gènes*.

De retour à Paris, fin 1843-1844, il termine les fresques de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, pour lesquelles des esquisses de figures étaient commencées dès 1841 et 1842. Cet ouvrage est intitulé *Le Baptême du Christ*. Depuis 1827, il a exposé à tous les Salons.

Il est décoré en 1846, à la suite du Salon ; il y avait exposé une *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*. Il avait alors cinquante ans ; il ne vendait encore presque rien.

Il a une première médaille en 1848.

En 1848 et 1849, il fait un voyage en Limousin ; et depuis il continuera souvent à faire de petits voyages en France.

En 1849, il donne à l'église de Ville-d'Avray le *Saint-Jérôme* qu'il a fait en 1836 ; il habitait alors quai Voltaire, nº 15.

Cette même année, il peint le tableau intitulé *Jésus au Jardin des Oliviers*, qui appartient à la ville de Langres.

En 1853, Corot va habiter rue du Paradis-Poissonnière et y reste jusqu'à sa mort.

En 1855, il a une seconde première médaille.

Au Salon de 1859, il expose *Dante et Virgile, Macbeth* et des paysages.

Pendant l'hiver de 1860, il commence son tableau d'*Orphée*, qu'il achève en 1861. Au même Salon, il expose la *Danse des Nymphes*.

En 1865, le prince Demidoff lui commande deux décorations *La Nuit* et *L'Aurore*, pour un hôtel qu'il possède à Paris. Corot les fait en trois mois pendant l'été de 1865.

A la suite de l'Exposition universelle de 1867, il obtient une seconde médaille et est nommé officier de la Légion d'honneur.

Il perd sa sœur en octobre 1874.

Le 29 décembre 1874, il reçoit la médaille d'or que lui donnent les artistes.

Il meurt à Paris le mardi 23 février 1875, à onze heures du soir.

Ses obsèques ont lieu le 25 février 1875, à l'église Saint-Eugène.

K

La Haye, 25 août 1864.

« .... La Belgique est un pays qu'elle aimerait; les catholiques qui s'y ébattent en ce moment y sont comme le poisson dans l'eau et me paraissent toujours en fêtes et en fonctions; les formes religieuses y sont un peu italiennes et, comme l'art flamand si exubérant dans ses beautés, elles se ressentent de l'époque de décadence qui a suivi l'explosion magnifique de la renaissance et du protestantisme.

» Les églises y déploient un grand luxe et une mise en scène théâtrale d'un effet presque irrésistible; la peinture, la musique, de belle voix, l'encens et les fleurs, viennent prêter leur appui à la religion qui déploie, dans des édifices chargés de sculpture, la grandeur et le luxe du culte romain. C'est ainsi que ces jours de fêtes les madones de toutes grandeurs qui se trouvent à tous les coins de rues sont chargées de fleurs, d'ornements, de peintures improvisées pour la circonstance et deviennent, depuis le pavé jusqu'au toit, de véritables monuments. Le soir, tout cela est illuminé, la foule s'amasse et le peuple, si calme, se précipite, se foule, et se donne des coups de poing pour se donner une joie qu'on sent n'exister ni dans ses habitudes ni dans sa nature. C'est en opposition sans doute à ce luxe catholique que certaines pauvres âmes exaltées ont cherché dans les rigueurs du cloître un abri et des macérations. Le béguinage pique votre curiosité. Nous avons regretté de ne pas arriver au moment des offices et de ne point entendre ces pauvres filles chanter en s'accompagnant sur l'orgue; il doit y avoir là de belles voix. On n'est pas encore en Allemagne et cependant il semble que l'on est chez un peuple bien plus musi-

cien et amateur de la musique que nos Français du Nord. Mais le béguinage, tel que nous l'avons vu, n'inspire que de tristes réflexions sur le sort des femmes obligées de chercher dans une étroite prison un abri contre la misère et les rigueurs d'une société qui ne sait ni les protéger ni les nourrir. Du reste, vous pouvez vous figurer une espèce d'hospice comme notre maison des Incurables. Le béguinage de Gand, qui passe pour le plus curieux des Flandres, est une petite ville proprette, silencieuse, où tous les murs sont peints à la chaux, où le pavé en brique est admirablement entretenu; toutes les habitations se ressemblent, aucun bruit n'y pénètre, aucun bruit n'en sort, sur chaque porte est inscrit le nom du saint qui donne son nom au couvent et, au-dessous : « Couvent de trois personnes, couvent de six, etc. » On y fait des travaux de femmes et surtout de la dentelle. Une personne, chargée de vendre fort cher, mais, dit-elle, au plus juste prix les ouvrages de ces recluses, vous reçoit dans une petite pièce où, moyennant *la pièce* toujours prélevée en toute circonstance, on peut voir un prétendu Raphaël et quelques autres peintures de même force et d'égale authenticité. Je ne sais quelle impression vous auriez à la vue de ces misères morales si admirablement organisées; pour moi, vous savez d'avance que j'ai dû sortir de là promptement et avec une profonde tristesse. Ce système qui se réduit à une prison à vie, est, à mes yeux, révoltant; que de sourdes passions, que de regrets, que de désespoirs peut-être dans ces murs impénétrables. Sur la porte il faut écrire : « Sans espoir. »

» Nous partons d'ici à 2 heures........... »

L

Tableaux, aquarelles et dessins de Paul HUET que possède le Musée du Louvre

Peinture à l'huile

1. *Fraîcheur des bois, fourré de la forêt*, larg. $1^{m}02$, haut. $0^{m}65$; Salon de 1852 et Exposition Universelle de 1855.
2. *Soleil couchant* (Seine, port), larg. $2^{m}15$, haut. $1^{m}14$; Expositions Universelles de 1855 et 1889.
3. *Fontainebleau*, larg. $1^{m}25$, haut. $0^{m}90$; salon de 1868.
4. *Brisants à Granville*, larg. $1^{m}00$, haut. $0^{m}65$; salon de 1853.
5. *Parc de Saint-Cloud, petit tableau avec figures*, larg. $0^{m}47$, haut. $0^{m}38$.
6. *Etude de bœuf normand avec ses entraves*, larg. $0^{m}53$, haut. $0^{m}37$.
7. *Sous bois à Compiègne* : larg. $0^{m}25$, haut. $0^{m}20$, environ.
8. *Vallée en Normandie, temps gris avec petite figure de paysan*, larg. $0^{m}25$, haut. $0^{m}20$.
9. *Chaumières de l'ancien Trouville* : larg. $0^{m}30$, haut. $0^{m}20$, environ.
10. *Cheval normand harnaché* : larg. $0^{m}25$, haut. $0^{m}20$, environ.
11. *Soirée d'automne*, esquisse du tableau exposé en 1835, larg. $0^{m}38$, haut. $0^{n}18$; le tableau dont on n'a pas retrouvé trace a dû être brûlé au palais de Saint-Cloud.

Dessins

1. *Vallée de Coucy*, aquarelle, larg. $0^{m}45$, haut. $0^{m}30$ (Catalogue Burty, 120).
2. *Porte de ville à Nice*, à la plume, larg. $0^{m}47$, haut. $0^{m}32$ (Burty, 168).
3. *Vue de la corniche Rocca Brune*, aquarelle, larg. $0^{m}53$, haut. $0^{m}37$ (Burty, 187).
4. *Torrent en Auvergne avec deux vautours qui planent*, fusain, haut. $0^{m}50$, larg. $0^{m}39$ (Burty, 141).
5. *Figure de femme d'Auvergne, debout, de profil*, aquarelle.
6. *Bords de la Seine à Sainte-Assise* (Seine, port), fusain et blanc, larg. $0^{m}63$, haut. $0^{m}43$ (Burty, 258).
7. *La côte de Grâce, Honfleur* (cour de l'auberge), aquarelle, larg. $0^{m}44$, haut. $0^{m}26$ (Burty, 127).
8. *Eglise de Royat et le torrent*, dessin à la plume, haut. $0^{m}53$, larg. $0^{m}42$.
9. *Inondation à Saint-Cloud*, grand carton au fusain pour le tableau du Louvre, larg. $2^{m}80$, haut. $1^{m}90$, dessin exposé en 1869 (Burty, 44).
10. *Maisons à Rouen*, aquarelle, haut. $0^{m}26$, larg. $0^{m}17$ (Burty, 131).
11. *Maisons près de la jetée à Honfleur*, aquarelle, larg. $0^{m}25$, haut. $0^{m}19$ (Burty, 124).
12. *Intérieur de cloître à Rouen*, aquarelle, larg. $0^{m}27$, haut. $0^{m}20$ (Burty, 129).
13. *Femme d'Auvergne, fileuse âgée de 110 ans*. aquarelle, haut. $0^{m}27$, larg. $0^{m}23$).
14. *La route Adams (ou des Ligueurs), Fontainebleau*, aquarelle, larg. $0^{m}26$, haut. $0^{m}18$.
15. *Vue panoramique de Nice et des monts de France*, aquarelle, larg. $0^{m}58$, haut. $0^{m}37$ (Burty, 185).
16. *Vue de Spolete*, dessin à la plume et au lavis, larg. $0^{m}65$, haut. $0^{m}44$ (Burty, 191).
17. *Mendiant italien*, aquarelle, haut. $0^{m}40$, larg. $0^{m}30$ (Burty, 202).
18. *Maisan à Sainte-Honorate, Nice*, à la plume.

19. *Berger italien assis*, aquarelle, haut. $0^{m}38$, larg. $0^{m}26$ (Burty, 201).

20. *Le pont du Gard*, à la plume et lavis, larg. $0^{m}49$, haut. $0^{m}23$ (Burty, 150).

21. *Route de la Corniche*, trait à la plume rehaussé d'aquarelle et de gouache, larg. $0^{m}49$, haut. $0^{m}33$ (Burty, 188).

22. *Lumière, chemin de Crecy à Guerard, Brie*, aquarelle, larg. $0^{m}43$, haut. $0^{m}24$.

23. *Jeune femme d'Auvergne, debout et de face, portant un enfant*, fusain signé P. H., haut. $0^{m}42$, larg. $0^{m}29$ (Burty 146).

24. *Femme d'Auvergne, assise par terre, tenant un enfant*, fusain, haut. $0^{m}36$, larg. $0^{m}29$.

25. *Vieillard d'Auvergne, debout, de face, appuyé sur son bâton*, fusain, haut. $0^{m}40$, larg. $0^{m}31$.

26. *Deux feuilles dans un même cadre, enfants, pêcheurs et pêcheuses de Fécamp*, aquarelle.

27. *Un album de croquis de Falaise*, contenant 72 feuilles.

Dessins donnés a la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts et choisis par M. Paul Dubois

1. *Etang de Saint-Pierre à Compiègne*, dessin à la plume, larg. $0^{m}58$, haut. $0^{m}42$ (Burty, 136).

2. *Chênes tombés, à Compiègne*, dessin à la plume, haut. $0^{m}58$, larg. $0^{m}44$ (Burty, 138).

Dessins donnés au Musée du Luxembourg

1 *Couvent de Saint-André, près Nice*, vu du torrent, dessin à la plume, larg. $0^{m}66$, haut. $0^{m}43$ (Burty 172), est exposé dans les salons de la présidence du Sénat).

2. *Plage de Villers, effet d'orage*, aquarelle, larg. $0^{m}27$, haut. $0^{m}22$.

3. *Prairies dans la vallée d'Auge avec des animaux*, aquarelle, larg. 0m23, haut. 0m17.

4. *Deux études de figures au crayon dans un même cadre*, l'une pour l'Inondation de Saint-Cloud, l'autre un mendiant.

DONNÉ AU MUSÉE DU LUXEMBOURG DES EAUX-FORTES POUR LA COLLECTION DE GRAVURES

OBSERVATIONS :

Avant ces dons, le musée du Louvre avait déjà le tableau de l'*Inondation de Saint-Cloud* et celui du *Calme du matin, intérieur de forêt*, longtemps exposés au Luxembourg avant d'aller au Louvre.

Quatorze des dessins donnés sont exposés ; ce sont les nos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 18, 24.

Un tableau, *Soleil couchant* (Seine, port).

M

Description de la maison de TROYON par H. DUMESNIL

« Les constructions couvraient une superficie de cent cinquante mètres environ, et voici en peu de mots la description de cette maison où Troyon a passé les sept dernières années de sa vie : placée en façade sur le chemin de ronde, vers le nord, elle présentait un développement de quinze mètres sur onze de profondeur, à peu près. Le rez-de-chaussée, élevé de quelques marches sur un sous-sol attribué au service, se composait, outre le vestibule et l'escalier, d'un salon et d'une chambre à coucher donnant au midi, sur le jardin. La salle à manger, communiquant avec le salon, était du côté du chemin de ronde. A la suite de la maison, vers l'ouest, et au niveau du jardin, était un porche couvert pouvant servir de passage aux voitures et aux animaux, où on pouvait travailler, car il était fermé par un vitrage du côté du sud et formait une sorte de serre. Troyon s'y est tenu souvent, surtout lorsque, pris par la maladie, il ne sortait plus.

» Au premier étage, en face du palier de l'escalier, se trouvait l'atelier ; c'était la pièce de résistance : elle avait dix mètres carrés, soit cent mètres de superficie, et une hauteur de huit mètres ; au total huit cent mètres cubes d'air. Il y avait de la place pour entasser à loisir des tableaux et des études, et pour fumer des pipes sans que la respiration fût gênée.

» Le jour, naturellement, venait du nord par un grand vitrail donnant sur le chemin de ronde ; et au sud, par une porte-fenêtre à volets pleins donnant accès à un grand balcon couvert où montaient des glycines et d'autres plantes grimpantes qui formaient des festons et l'encadraient de verdure. De là on avait la vue du jardin,

et plus loin, en toile de fond, on apercevait une partie du panorama de Paris, parce qu'alors il n'y avait en face que des constructions assez basses et qu'on était sur un point élevé [1] ; de sorte que par un beau temps, Troyon pouvait, s'il en avait la fantaisie, faire entrer dans son atelier un rayon de soleil et de lumière, avoir un vaste horizon sous les yeux, et regarder des effets de ciel quand il en avait envie. A côté de cette vaste pièce et communiquant avec elle, était un petit atelier-salon, éclairé de même vers le nord, où l'on arrivait aussi directement du palier ; en face se trouvaient la chambre à coucher de Troyon et ses dépendances donnant sur le jardin. Le second étage, en mansardes, ne s'étendait pas au-dessus de l'atelier ; il y avait là quelques chambres.

» Dans le jardin, d'une superficie de quinze à seize cents mètres, Troyon avait fait faire des communs très modestes (à droite en regardant le sud), afin de pouvoir loger des animaux qu'il faisait poser en plein air. Il y avait aussi un poulailler bien garni ; des espaliers et des arbres fruitiers furent plantés en 1858 par les soins du jardinier en chef du parc de Versailles, M. Gabriel Ouachée, qui était un ami de Troyon. Enfin, la grande pelouse était égayée par une goutte d'eau, une jolie mare aux canards, très peuplée par la suite, où toutes sortes de volatiles s'ébattaient et parfois se combattaient en donnant à ce petit coin un mouvement, un accent de vie qui, — de loin, — rappelait la nature, à la grande réjouissance du maître du logis. Tout cela constituait une habitation très large, très agréable, mais simple [2]. »

(1) En 1873, il y avait au Salon un tableau de A. de Knyff, représentant la rue des Martyrs, vue de l'ancien atelier de Troyon. — No 816 du Catalogue (Note de Dumesnil).

(2) H. Dumesnil. — Troyon. — *Souvenirs intimes.*

N

Comment TROYON fut décoré (Récit de Ch. BLANC)

« Un matin à sept heures, deux ou trois jours avant l'ouverture du Salon, l'honorable M. Dufaure, alors Ministre de l'Intérieur, nous fit prévenir, par une ordonnance à cheval, que le Président de la République se trouverait au Salon à huit heures. Pour ne pas envahir et encombrer le Louvre, nous avions demandé et obtenu à grand'peine que les appartements des Tuileries fussent consacrés à l'Exposition des œuvres de peinture et de sculpture. C'était la première fois que le Louvre était délivré des toiles modernes qui venaient périodiquement et indécemment nous masquer les vieux maîtres. Le Président de la République, n'ayant pas le loisir de tout voir, se fit désigner par nous les meilleurs ouvrages. Les tableaux de Troyon figuraient à une place d'honneur : « Voilà, m'écriai-je, une peinture mâle, vaillante et corsée, compa-» rable à ce qu'ont fait de mieux les Hollandais les plus illustres... » Je m'arrêtai court, m'apercevant que cet élan d'enthousiasme n'avait aucun succès. Le Président de la République répondit froidement, mais avec douceur, que cette peinture heurtée, à la grosse, lui produisait l'effet d'une tapisserie et ne lui paraissait pas autrement digne d'admiration. Comme nous refusions de nous rendre à un sentiment qui, du reste, avait bien sa raison d'être, eu égard au côté fruste de cette peinture épaisse et romantique, le Président eut la bonhomie de chercher du renfort autour de lui, et, naturellement, l'officier d'ordonnance, converti sur l'heure à la manière lyonnaise, nous donna, haut la main, une leçon de convenance et de peinture. Il fallut se résigner et se taire. Nous fîmes savoir à Troyon que, selon toute apparence, il ne serait pas décoré.

» Cependant, quand vint le moment de distribuer les récompenses, le Ministre de l'Intérieur laissa le nom de Troyon inscrit sur la liste des croix d'honneur, après Jules Dupré, avec Séchan [1],

(1) Décorateur de l'Opéra, ami de Troyon.

Muller, Raffet. Au premier coup d'œil jeté sur la liste, le Président de la République ébaucha un sourire : « Il paraît, dit-il à M. » Dufaure, que décidément je ne me connais pas en peinture.... » Et le décret fut signé de bonne grâce.

Liste des principaux tableaux de Th. ROUSSEAU, par ordre chronologique de ses voyages, d'après SENSIER et les Catalogues.

Juin 1830

Site d'Auvergne. — Son premier tableau. De conception plutôt classique. A été exposé au Salon de 1831.



Année 1832. — Voyage en Normandie.

Les Côtes de Granville. Son premier tableau sérieux.



Année 1833

Vue du Château de Pierrefonds. Acheté par le duc d'Orléans.



Année 1834. — Voyage à la Faucille.

Le Mont-Blanc, vue de la Faucille. Effet d'Orage. $2^{m}42$ de haut sur $1^{m}45$. A fait partie de la vente après décès de fin avril 1868. A été adjugé 2.000 francs à M. Bonnet.



Année 1835

La Descente des Vaches. A Paris, avec des études de la Faucille.



De 1836 à 1837. — A Barbizon. — D'après nature.

L'Allée des Vaches (Etude). Soleil couchant de novembre empourprant une grande avenue de forêt.

Dormoir du Bas-Préau (Etude).

La Plaine de Macherin. Par un ciel froid et pluvieux.



Année 1837. — Voyage à Nantes et en Vendée chez le peintre Ch. Leroux.

Le Marais en Vendée. Fait à Tiffauges.

L'Avenue de Châtaigniers. Fait en Vendée dans les propriétés de Ch. Le Roux. Paul-Casimir Périer acheta ce tableau 2.000 francs à Th. Rousseau.



De 1835 à 1837. — A Paris

Une vue du Château de Broglie.

***

De 1837 à 1840. — Grande période de travail à Barbizon.

Toute une série d'études et de tableaux, dont :

Les Gorges d'Apremont.

Les Landes de Macherin.

Les Futaies du Bas-Préau.

Les Terrains d'Automne.

Le Roi des Aunes. Donné par Rousseau à Thoré, le critique républicain, qui le garda jusqu'à sa mort.

Les Bucheronnes.

Grande quantité de dessins au crayon et à la plume.



Juin 1842 à décembre 1842. — Voyage au Fay (Berry).

La Mare.

La Jetée d'un Etang en Berry, après l'orage.

Coucher de soleil par un temps nuageux.

⁂

Fin avril 1844 à commencement de l'année 1845. — Voyage dans les Landes avec Dupré.

La Ferme. Une des plus belles œuvres de Th. Rousseau.

Le Four communal. Une belle œuvre.

Une Esquisse, avec laquelle il fera plus tard « *Le Marais dans les Landes.* »

⁂

Fin 1845 à 1847. — A l'Ile-Adam. Chez Dupré.

Quelques séjours à Paris dans l'intervalle. Plusieurs mois de séjour à Paris dans l'hiver 1846-47.



Automne 1845

La Lisière de Forêt. Un des plus beaux tableaux du maître. (Lithographié par Français).



Hiver de 1845

L'Effet de givre. Un chef-d'œuvre de Rousseau.



Printemps de 1846

L'Avenue de la forêt de l'Isle-Adam. Fait au printemps et complètement sur nature.

Il commence *La Forêt d'hiver,* grande toile de $1^{m}64$ de haut, sur $2^{m}58$. Vendu 10.000 francs à M. Brame, à la vente après décès.

⁂

Année 1847

Abatage d'arbres dans l'Ile de Croissy ($1^{m}45$ de long sur $0^{m}94$ de haut).

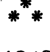
⁂

De 1847 à 1848. — A Barbizon

Le Plateau de Bellecroix. Etude. (Une esquisse inachevée en avait été donnée à Thoré en 1844). Elle fut achetée 605 francs à la vente de Th. Rousseau du 2 mars 1850, par Ch. Blanc, direc-

teur des Beaux-Arts. Elle a été attribuée au Musée du Luxembourg.

Les quatre coins, d'abord coupés, arrondis, ont été rajustés après. Elle a été gravée à l'eau-forte par Jeauron et Ch. Jacque.



1848

Lisière de forêt des Environs de Brôle. Il l'ébauche. Commandé par Ledru-Rollin pour le Gouvernement. Placé au Luxembourg.



Fin 1848. — A Barbizon

Petit monticule du Jean de Paris. Une femme en robe bleue est assise et travaille au pied d'un arbre (Cette femme est la sienne.) Ce tableau est peint avec une légèreté extrême et au moyen de grattages habiles qui donnent des transparences que le pinceau n'atteindrait jamais. (A. Sensier). Ce tableau a appartenu à Sensier primitivement.

Vue du Cirque des Gorges d'Apremont. (Apremont). Soleil Couchant. Appartenait à Troyon. Acheté à la vente Troyon par le chevalier de Knyff.

La Hutte des Charbonniers. Commencé en 1848. Effet de plein-midi, par un soleil de septembre. Achevé en 1850. Acheté primitivement par M. Tattet, puis par H. Brame.

Ebauché au ton juste du premier coup, sans dessous, sur une toile grise préparée. Après avoir disposé ses masses d'arbres, il revenait sur son ciel et sur les cimes de ses arbres, grattait en demi-pâte avec le couteau à palette et reprenait ses masses par des finesses imperceptibles d'attouchements.



Mai 1852 à 1853

Groupe de Chênes dans les Gorges d'Apremont. Acheté primitivement par de Morny, puis Van Praët de Bruxelles.

La Lisière des Monts-Girard. Acheté primitivement par M. Papeleu, puis Général Gœthals de Bruxelles.

Le Marais dans les Landes, avec des études de son voyage dans les Landes.

Le Pêcheur. Paysage représentant une matinée de l'Isle-Adam.

Le Marais dans les Landes est exposé au Salon de 1853.

Etudes sur nature, dans la forêt, au crayon, et lavés à l'encre de chine à l'atelier. (Grande quantité de dessins).

Toutes ces études sont de charmants croquis de nature. Elles se sont presque toutes vendues à la vente après décès de fin avril 1868, à des prix variant de 11 francs à 350 francs, à part exceptions, mais c'est le prix courant.



1857. — Petit voyage en Picardie.

Il ébauche sa toile du *Village* qu'il recommencera jusqu'à la fin de sa vie.



1857. — Barbizon.

Tout le reste de son œuvre, à part une ou deux exceptions, a Barbizon.

Les Gorges d'Apremont. Panneau dont il fait cadeau à la fille de Louis Laure, ami de Sensier et de Th. Rousseau.

Les grands chênes du Vieux Bas-Préau. Grand dessin à la plume, unique dans la collection. 0m22 de haut. sur 0m30 de larg. A été adjugé à la vente après décès, fin avril 1868, à M. Brame, au prix de 1.550 francs. Ce dessin est très soigné et très fini.



1860

Le Chêne de Roches. Ziem se lie complètement avec lui et vient travailler à Barbizon tout le temps qu'il est occupé à ce tableau. Très belle œuvre. Exposé en 1861. Acheté primitivement par E. Blanc. Racheté par Rousseau. Exposition universelle de 1867. Acheté par Marmontel. Adjugé à 28.000 francs à la vente Marmontel. Ensuite en Allemagne. Toile de 0m89 de haut. sur 1m18 de long. (Sensier).



Septembre 1860. — Voyage en Franche-Comté avec Millet, au pays de sa femme.

Aquarelles et *Croquis* au crayon.



1860, 1861, 1862, 1863, 1864 et à intervalles assez longs jusqu'à sa mort.

Tableaux faits à Barbizon, moitié par imagination, moitié par contemplation.

Plusieurs de ces toiles ont été vendues à la vente après décès de fin avril 1868.

Nous citons celles dont Sensier donne les titres dans son livre sur Rousseau, en complétant d'après le catalogue de vente ses propres indications.

Troupeau de vaches passant une mare. Ebauche à l'huile, rehaussée de pastel fixé, 0m98 de haut., sur 1m37 de larg. Vente après décès, 1868. Acheté par M. Bounot 560 francs.

Rochers et Bouleaux du Jean de Paris, avec vue sur Chailly, soleil couchant. 0m62 de haut. sur 0m94 de larg. Vente après décès, 1868. Acheté par M. Brame 1.950 francs.

Ces deux tableaux ont été mis par Sensier dans la catégorie des toiles faites de 1860 à 1867, parce qu'elles sont de même manière que celles qui suivent. Mais en réalité, elles ont été faite beaucoup plus tôt.

La Mare à Dagnan, sur le p'ateau de Bellecroix. Tableau retouché plusieurs fois par Th. Rousseau jusqu'à sa mort. Il a été commencé en 1860. 0m63 de haut., sur 1m03 de larg. Vente après décès, 1868. Acheté par M. Ribaud 4.600 francs.

Carrefour de la Reine Blanche. Effet de printemps. Ce tableau, commencé en 1860, a été souvent retouché par Th. Rousseau jusqu'en 1865; 0m81, de haut, sur 1m45 de larg. Vente après décès, 1868. Acheté par M Durand-Ruel, au prix de 4.000 francs.

Rochers dans la plaine de Barbizon (soleil couchant). Ebauche. 0m69 de haut., sur 0m98 de larg. 1862. Vente après décès, 1868. Acheté par Sensier 620 francs.

Hauteurs du camp d'Arbonne (Fontainebleau). Esquisse (1862-64). 0m64 de haut., sur 1m06. Vente après décès, 1868. Acheté par Sensier 530 francs.

Soleil couchant sur les Sables du Jean de Paris (1864). 0m89 de haut., sur 1m17 de larg. Vente après décès, 1868. Acheté par Sensier 3.000 francs.

***

1864 à la la mort de Rousseau (Barbizon)

Vue de la chaîne des Alpes, prise des hauteurs de la Faucille. Le chef-d'œuvre de Théodore Rousseau. Sur panneau. Ebauché à l'aquarelle. Acheté primitivement par M. Alfred Hartmann, puis M. Brame, puis M. de Knyff, puis M. Durand-Ruel, puis Mme de Cassin (Sensier).

⁂

1865 à 1867 (Barbizon)

Deux panneaux décoratifs pour la salle à manger du prince Demidoff : *Un coucher de soleil* et *Une journée printanière.* Livrés en janvier ou février 1867. Payé 5.000 francs chaque panneau.

P

Mme Charles de Tournemine, Mlle Edith de Tournemine, MM. Lucien et Stephen de Tournemine, Mlle Pauline de Tournemine, M. Eugène d'Aulnoy, trésorier-payeur général de l'Aude, Mme d'Aulnoy et leur fille, M. de Saint-Julien, directeur de l'octroi et des droits d'entrée de Paris, et Mme de Saint-Julien, M. et Mme de Reddemont, M. le baron Emile Lahure, M. et Mme Patoux, M. le baron de Montigny, sous-préfet à la Flèche, et Mme la baronne de Montigny, M. le comte de Mazug, commandant de place à Dunkerque, et Mme la comtesse de Mazug. M. et Mme Henri Cabannes, M. le comte et madame la comtesse de Lamargé, M. Emile Chevallier, conseiller à la Cour de Limoges, Mme Méat, religieuse hospitalière, M. Régis Grousset, professeur de mathématiques, MM. Henri, Octave et René Grousset, le R. P. Bonat, M. et Mme Alphonse Bonat et leurs enfants,

Ont la douleur de vous faire part de la perte cruelle qu'ils viennent de faire en la personne de M. Charles de Tournemine, peintre orientaliste, conservateur-adjoint du Musée du Luxembourg, chevalier de la Légion d'honneur, et officier de plusieurs autres ordres, leur époux, père, frère, beau-père, neveu, oncle et cousin germain, décédé à Toulon, le 22 décembre 1872, à l'âge de 60 ans.

PRIEZ DIEU POUR LUI !

Paris, le 4 janvier 1873.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

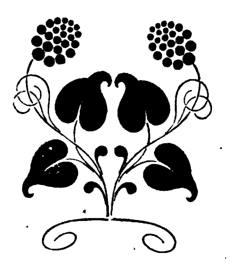
Deuxième Groupe : Les Précurseurs du Romantisme

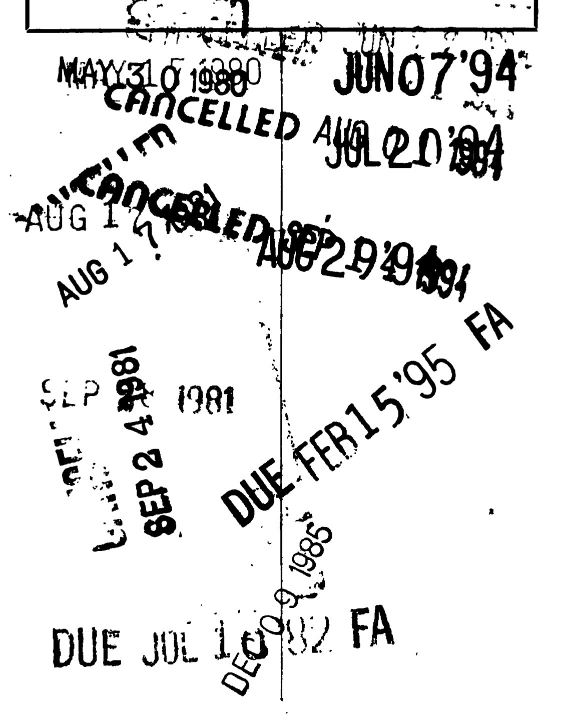
Troisième Groupe : Les Romantiques

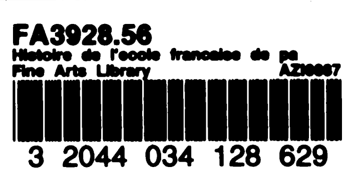
Appendice

Nantes. — Imprimerie F. Salières, rue du Calvaire, 10.

2nd 125






FA3928.56
Histoire de l'ecole francaise de pa
Fine Arts Library
3 2044 034 128 629